يوري لوتمان

تحليل النص الشعري

بنية القصيدة

ترجمة وتصدير وتعليق

د. محمد فتوح أحمد

الكتاب: تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)

الكاتب: يوري لوتمان

ترجمة وتصدير وتعليق: د. مُحَمَّد فتوح أحمد

الطبعة: ٢٠٢٣

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم –

الجيزة - جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www. bookapa.com **E-mail: info@bookapa.com**

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

لوتمان ، يوري

تحليل النص الشعري/ يوري لوتمان، ترجمة وتصدير وتعليق: د. مُحَمَّد فتوح أحمد

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

٢٣٦ ص، ١٨*٢١ سم.

الترقيم الدولى: ٨ – ٧١٠ – ٩٩١ – ٩٧٧– ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع : **٧٧٢٥ / ٢٠٢٣**

تحليل النص الشعري



مهاد نقدي

يعتبر البحث في تحليل النص الشعري تاليًا للبحث في البنية على وجه العموم، من ناحية؛ لأن استثمار هذا المنظور في معالجة الشعر كان لاحقًا لاستثماره في دراسة أنظمة العلاقات بين المرسل والمتلقي في حقل اللغويات المعاصرة Linguistics، ومن ناحية أخرى لأن مدخل "التحليل" الذي سلكته التحليلية النصية كان إحدى السمات المميزة لمرحلة ما بعد البنيوية، وهي المرحلة التي بدأت مع مطلع السبعينات، وربما قبلها، ثم استمرت بشكل أو بآخر طيلة العقد الثامن، وما تزال تطرح آثارها على دراسات الآداب الأوروبية، على اختلاف لغاتها وتنوع بيئاتها وأصقاعها.

ويعتبر كتاب يوري ميخائيلوفيتش لوتمان المسمى "تحليل النص الشعري – بنية القصيدة"، الصادر في مدينة لينجراد سنة ١٩٧٢م، من أهم الوثائق النقدية التي تستغل هذا المنظور التحليلي في البحث الأدبي، إلى أنه من أوائل هذه الوثائق ظهورًا، وهو يعكس الموسوعية الثقافية لصاحبه، حيث يفيد إفادة واضحة من مناهج البحث في اللغة والفنون التعبيرية والتشكيلية وشتى الطرز الثقافية العامة، كما يعكس ذوقًا نقديًّا وحسًّا شعريًّا بالغ الرفاهة، يتجلى في انتقائه لطائفه النصوص شديدة الدلالة على القضايا التي يثيرها، وهذا وذاك إلى روح علمية تجريبية واضحة الانضباط ونخشى أن نقول: شديدة الصرامة، ولكنه الحس العلمي الذي تذرع به "لوتمان"، والذي لا تنحصر مهمته في التماس الحلول لمنظمة القضايا، بل تتجاوزها – وربما تتقدمها – بالوضع الصحيح لتلك القضايا، لأن الوضع السليم للمشكلة هو – في التحقيق – بداية حلها، وما لنا نذهب بعيدًا وهذا هو شومسكي – في محاضرة حديثة له بجامعة القاهرة – يشعرنا بجو هذا المعنى حين يقرر أن أسئلة كثيرة أثارها الفلاسفة الإغريق

منذ أقدم العصور ما تزال هي الأسئلة الأساسية التي يطرحها إلى يومنا العلم والفلسفة. إن إنجازات العلم – كما أشار شومسكي، وكما سنرى لدى لوتمان – محدودة للغاية، ذلك أن العلم لا يتمثل أساسًا في إنجازات تكفل لنا مستوى معيشة أفضل، بل قبل ذلك في طرائق علمية تكفل لنا معرفة أفضل بالكون وبالوجود من حولنا، وتعيننا على التنبؤ سلفًا بأشياء ليست بالبديهيات، وليست مما يتسنى اكتشافه بحواسنا وحدها.

هكذا كان الوضع الصحيح لقضية المنهج في دراسة النص الشعري هو أبرز ما عني به وألح عليه "يوري لوتمان" من إشكاليات الدرس الأدبي.

والمؤلف لا يكتم حقيقة تعلن عن نفسها عبر فصول كتابه، حقيقة اتكائه إلى أسس التحليل البنائي للنص الشعري، ولكنه حتى في إطار هذه الحقيقة الواضحة لا يجد ضيرًا في أن يضع تحت أقدامنا "لغمًا" علميًّا يتمثل في أن "قضية المصطلح – بتعبيره – ربما كانت أهم العقبات التي يصطدم بها كثير من دارسي الأدب"، وحتى كلمة "النص" التي جعلها جزءًا من عنوان دراسته لا تخلو من مراوغة، فبإمكاننا أن نطابق بين هذا المصطلح وإحدى قصائد عميد الشعر الروسي ألكسندر بوشكين، وبإمكاننا أن ننداح بمفهومه فنطلقه على "غنائيات بوشكين" بكاملها، وقد نمتد به إلى أبعد من ذلك فنجعله يستغرق "الشعر الغنائي العاطفي في روسيا خلال العشرينيات من القرن التاسع عشر"، بل قد نتجاوز في فهم ذلك المصطلح حدود الترتيب الإقليمي الزمني إلى آفاق التصنيف فنجعل من "الشعر الأوروبي في العشرينيات من القرن التاسع عشر" نصًّا عريضًا نعالجه باعتباره وحدة بنائية متكاملة، وهكذا تتحدد تخوم "النص" ومعالمه في ضوء زاوية النظر التي نجعل منها منطلقا لدراستنا.

ويعترف لوتمان بأنه قد اختار لنفسه الهدف الأكثر تواضعًا، لأن مطلبه الأساسي قد تمثل في "استكناه البنية الداخلية للقصيدة"، وهو مدخل لا يعدو – في رأيه – أن يكون مرحلة أولية في دراسة النتاج الفني، لأنه محكوم بتحليل نص القصيدة من أول كلماتها وحتى آخرها، وعبر مستوياتها الأدائية المختلفة، ولكنه – في ذات الوقت –

لا يقدم إلينا أية إضافات عن التوظيف الاجتماعي للنص، ولا يوضح لنا تاريخ تأويله أو معالجته، ولا مكانة الشاعر الذي أبدعه بين سابقيه ولاحقيه، وما أشبه ذلك مما يمكن أن يثار حول علاقة النص ببيئته أو الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، وهي الاعتبارات التي حدت بمؤلف الكتاب إلى أن يطلق على هذا اللون من الدرس الأدبي مصطلح "التحليل الأحادي للنص".

ومن خلال تعقبه لخطوات التحليل النصي يبرز واضحًا ميل "لوتمان" إلى المنهج البنائي فلسفة وممارسة، ولكنه لا يفهم البنية فهمًا سكونيًّا جامدًا، بل يطبق عليها نفس المقياس الذي طبقه "ليفي شتراوس" حين ركز من البنية على خاصيتها العضوية، "لأن علاقة العناصر المكونة لها تقتضي أن يكون تغيير أي عنصر مفضيًا بذاته إلى تغيير بقية العناصر.."[(١)].

بيد أنه على الرغم من منطلقة البنائي، وربما بسببه، نراه يتوقف كثيرًا عند المدرسة التشكيلية التي تمثل جناحاها في حلقة موسكو اللغوية وجمعية دراسة اللغة الشعرية، والتي ركزت على أن النص ليس مجرد مادة ثانوية للدراسات التاريخية والنفسية، بل إن له ذاتيته الجديرة بأن تكون موضوعًا للبحث، وقد عبر رواد هذه المدرسة عن كثير من الأفكار المتميزة فيما يخص الطبيعة السيميولوجية للنص الأدبي، سبقت بعض مبادئهم في هذا المقام أفكار النظرية البنيوية، كما مارست تأثيرًا عميقًا في تطور العلوم الإنسانية بعامة، وفي علم اللغة البنائي بوجه خاص، من خلال تأثيرها الواضح في حلقة "براج" اللغوية، وعبر أعمال رومان جاكوبسون على وجه التحديد.

ومن حق لوتمان أن يفرد هذه الوقفة المتأنية للمدرسة الشكلية وما أفرزته من إرهاصات مهدت الطريق أمام البنائية، فمن الملحوظ أن معركة الشكليين منذ البداية – بداية العقد الثاني من القرن العشرين تحديدًا –كانت في "فنية الشكل الأدبي"، في أدبية الأدب من حيث هو فن باللغة في المقام الأول، ومن ثم تمثلت نقطة الارتكاز لديهم في طرق البحث الفيلولوجي وقضايا علم اللغة بخاصة، أما في الدرس الأدبي فقد التفتوا إلى القيم التدرجية في العمل الإبداعي، باعتبار أن الأدب – في التحليل

الأخير – ليس إلا طريقة للتأليف بين مستويات الأصوات والدلالة والبنية النحوية والصور الفنية، ومعالجته بنفس منطقه، أي بطريقة أدبية، تقتضي ممن يتصدى له أن يحلله تحليلًا تكامليًّا، وأن يجعل قطب اهتمامه ذلك الشكل الذي انتظمت من خلاله تلك المستويات المتدرجة، و"الشكل الفني لا يتحقق أساسًا إلا بفضل التأليف بين الأصوات، ثم الكلمات، ثم التراكيب، في نظام معين.."[٢].

ولقد كان تصور الشكلين للظاهرة الأدبية على هذا النحو مقدمة أفاد منها "البراجيون" وطوروها تطويرًا لا يخلو من أصالة، فإذا كان الشكليون قد فرقوا بين لغة الشعر واللغة العملية النثرية، ورأوا في الأولى إحياءً للكلمات وتكثيفًا لدلالتها حين تنتعش من خلال إيقاع القصيدة، بعد أن تحجرت وجمدت في واقعها اللا شعري، فقد فرق البراجيون بدورهم بين اللغة والواقع، بين اللغة باعتبارها نظامًا كليًّا، والأحداث الكلامية واللهجات الوظيفية باعتبارها تنفيذًا لهذا النظام وإعمالًا له، واللغة في تصورهم – وطبقا لعالم اللغة السويسري فرديناند دي سوسير – تختلف عن الكلام، فاللغة مجموعة القواعد والوسائل التي يتم التصرف اللغوي طبقًا لها، والكلام هو الطريقة التي تتجسد من خلالها تلك القواعد والوسائل في موقف بعينه، ولوظيفة بعينها، ومن التفاوت الوظيفي بين هذه الطرق الأدائية تنبثق نظرة أخرى إلى اللغة الأدبية باعتبارها أكثر تميزًا وخصوصية من لغة الحياة اليومية، إذ تقنع تلك الأخيرة من الوظائف اللغوية بخاصية شديدة التواضع، هي خاصية التوصيل أو الإبلاغ.

ونعتقد أن تلك النقطة الأخيرة هي التي تفسر لنا سر الاهتمام الشديد من قبل الشكليين بلغة الشعر، فهي اللغة الأخص في سلم الأساليب الوظيفية، والعناية فيها ببنية الرمز اللغوي تطغي كثيرًا على حجم العناية بالمرموز، كما أنها ليست أتوماتيكية الطابع من حيث استغلال الوسائل اللغوية، بل تتميز بالتقطير الشديد في انتقاء المواد وتنظيمها، ومن ثم يمكن القول بأن لها أعرافًا خاصة لا يمكن أن تهاجم أو تنتقد بسبب تجاوزها للمستوى اللغوي العام، بل أكثر من هذا، قد تبدو اللغة الشعرية – أحيانًا – وكأنها إخلال منهجي منظم بالأعراف اللغوية، ولا يتمثل هذا الإخلال فيما

يسمى بالضرائر الشعرية وتجاوزاتها الصرفية والنحوية فحسب، بل يتعداه إلى الطابع المجازي الذي تتسم به هذه اللغة، إذ هو طابع يلتوي بالدلالات الوضعية الأولى للكلمات، ويلد منها بالمزج والتركيب والحذف والإضمار دلالات فنية ثانوية، هي بمنطق الشعر أهم وأولى من تلك الدلالات اللغوية الوضعية.

ومع التعاطف الواضح الذي يبديه "لوتمان" تجاه "الشكلية" ومبادئها، فإننا نلحظ توكيده على أمرين هامين، أولهما يتعلق بعدد من المطاعن التي وجهت وتوجه إليها، وثانيهما يتعلق بحدود التقاطع والتماس في علاقتها بالبنائية وأقانيمها.

طوائف أدبية ثلاث يشير إليها "لوتمان" وقفت من الشكلية موقف المؤاخذة والغمز، أولاها المدرسة الرمزية التي اعتادت النظر إلى النص باعتباره رمزًا لما استتر من خواطر، ومن ثم لم تستطع التكيف مع مادية الشكليين ومقولتهم الذائعة في تحول الفكرة إلى بنية، وثانيهما الفلسفة الألمانية الكلاسيكية التي نظرت إلى الثقافة باعتبارها "حركة الروح" وليست مجرد مجموعة من النصوص، أما ثالثة هذه الطوائف فقد تمثلت في علماء الاجتماع الذين رأوا في انكفاء الشكليين على النص رذيلة لا تغتفر، فلئن كان تفسير هؤلاء للنص قد أفضى إلى الإجابة عن هذا السؤال: كيف يبنى النص؟ فإن السؤال بالنسبة إلى علماء الاجتماع قد صيغ على نحو مختلف، إذ كان الطرح الأساسي لديهم: بأي الظروف أحيط النص؟

ونضيف من جانبنا أن الشكلية وقد رفعت لواء الشكل الأدبي لم تنج من اهتراءات ذاتية وقوارص من النقد الحاد، وبخاصة فيما يتعلق بالبعد الاجتماعي في النشاط الإبداعي والوظيفة الاجتماعية للفن، وقد امتدت هذه الاهتراءات لتشمل بعض المصطلحات الأساسية في معجمها النقدي، مثل "لغة الشعر"، فنحن من هذه اللغة لسنا بإزاء نمط قولي واحد، بل نحن – حسب ما يجري جاكوبنسكي – أمام عدد من "الأساليب الوظيفية" يختلف فيها الشعر الملحمي عن الشعر الغنائي، كما يختلف الشعر الخطابي عن شعر الأغاني، وهكذا تبدو مجالات استخدام اللغة الشعرية متنوعة بتنوع وظائفها.

وإذا كانت الوظيفة عبارة عن شكل اجتماعي يدخل في دائرة ارتباط مع الأدب عن طريق اللغة كما يتصور الشكليون، فإن معنى ذلك أنهم في استدراكاتهم قطعوا شوطًا طويلًا في التراجع عن نقاء الشكل الأدبي واستقلاله، ولعل "شكلوفسكي" – وهو واحد من أبرز روادهم – كان يستشعر هذا المعنى حين راح يحاضر سنة ١٩٣٠، فلم يجد لمحاضرته عنوانًا سوى أنها "تذكار غلطة علمية"(٣).

أما فيما يخص حدود التقاطع والتماس بين الشكلية والبنائية فإن "لوتمان" يقف بحزم ضد ما يثار من أن الشكلية كانت المنبع الأساسي للبنائية، وهو يرد هذه المقولة بما يلحظ بوضوح من أن البنائية "تبلورت على حد سواء في أعمال الشكليين، وفي أعمال معارضيهم"، ومن هذا الفريق الأخير يذكر "لوتمان" أسماء "باختين" و"بروب" و"جوكوفسكي" و"جيرمونسكي"، فجميع هؤلاء، وكثيرون غيرهم، قد عارضوا الاتجاه الشكلي، ومع ذلك فإن جهودهم في تطوير الاتجاه البنيوي ليست موضع جدال.

وما دفع "لوتمان" إلى هذا الغلو في تحديد دور "الشكلية" في النقد البنائي إلا خشية من عقد مطابقة آلية بين المنهجين، وخاصة أن بعض البارزين من النقاد المحدثين يمثل القاسم المشترك بينهما، ومع ذلك لا يمكن لأي ناظر منصف أن يغض النظر عن أن الشكلية بالتفاتها المكثف إلى اللغة الشعرية وتحليلها، وتركيزها على القيم التدرجية في بناء العمل الأدبي، قد أعانت البنائيين على صياغة متنهم النقدي، وبلورة قواعده العلمية.

ورغم أهمية قضايا الانتماء المنهجي وما يبدو من انحياز المؤلف إلى أسلوب المقاربة البنيوية نظرًا وتطبيقًا فإنه في الفصل الذي عقده للحديث عن مواطن التماس والمفارقة بين الشعر والنثر لا يلبث أن يفاجئنا – كالعادة – بالطريف والمستحدث في هذا الباب، فهو يستذكر تلك البديهة الشائعة في نظرية الأدب عن أن "الكلام العادي" و"الكلام المقدم في شكل نثر فني" ينتميان إلى نفس النوع، ومن ثم يكون النثر في علاقته بالشعر أوليًّا وسابقًا، بل ويمضي في التدليل على هذه البديهة إلى حد الاستشهاد بمقولة توماشيفسكي: إن الشكل الطبيعي للكلام البشري المنظم هو النثر(٤).

ولكنه – نعني لوتمان – لا يلبث أن يواجهنا بما ينقض تلك البدهية رغم تسليم الكثير بها، فهو لا يوافق على مقولة أسبقية النثر على الشعر بإطلاقها، اللهم إلا إذا قصد بالنثر ذلك الكلام العملي الدارج، ذلك الكلام الوظيفي الذي ينهض بمهمة التواصل الاجتماعي، أما "النثر الفني" فلا يعتبر من الوجهة التاريخية صيغة الانطلاق "للغة الفن الأدبي"، بل إن الشعر هو صيغة الانطلاق الوحيدة الممكنة لما يدعي بفن القول.

فالنثر بخصائصه التصويرية والتعبيرية ظاهرة متأخرة من الناحية الزمنية عن الشعر، وهي تعود بتطورها إلى مرحلة في الوعي الجمالي أوفر نضجًا، لسبب بسيط، وهو أنه لكي يكون إطار "ما" –كالنثر – يتمتع بحرية نسبية في إجراءاته الأسلوبية، فلا بد أن يكون هناك إطار سابق بتقيد بهذه الإجراءات، حتى يكون للتحرر منها معنى في تحديد تخوم الجنس الأدبي وتمييزه عن جنس أدبي آخر، الأمر الذي يحتم القول بأن "النثر الفني" لم ينشأ إلا على أساس نظام شعري يكون هذا "النثر الفني" وكأنه رفض له.

وهذه النقطة الأخيرة تفضي بطبيعتها إلى توقف "لوتمان" عند قضية الشعر الحر Vers Libre، وهو يورد في هذا المقام تعليق الباحث الفرنسي باريس أونبجاون(٥) الذي يتصور أن مثل هذا المصطلح يتضمن قدرا من المغالطة المنطقية، فما دام الإطار الشعري إطار إجراءات ينتقل رفضها بالعمل الأدبي إلى المساحة النثرية على اتساعها فإن الشعر في هذه الحالة لا يمكن إلا أن يكون "كلامًا غير حر"، على الرغم من أن هذه الإجراءات لا تشكل وحدها الحدود الحاسمة بين ما هو "شعر" وما "ليس بشعر"، لأن المضامين الجمالية لكل منهما تلعب دورًا مهمًّا في هذا المقام، وهي مضامين ذات علاقات تبادلية لا توافقية، بمعنى أن العناصر اللانصية تنهض هي الأخرى بوظيفتها في تمييز هذا عن ذاك، جنبًا إلى جنب العناصر النصية أو الإجراءات التي تتمثل في كون العمل الشعري كيانًا إبداعيًّا مرتبًا على نحو ما، وطبقًا لنظام فني معين.

إن ذلك يحفزنا إلى التفكير مليًّا فيما نلحظه من جنوح بعض نقادنا ومبدعينا إلى

تصور أن الحرية المتاحة في إطار قصيدة التفعيلة تعني حرية المبدع – على إطلاقها – في تخطي أية حدود حاسمة بين الشعر والنثر، مرورًا بالاعتماد على إيقاع "التفعيلة" وحدها، وانتهاءً بإزاحة هذا الإيقاع، وصولًا إلى ما يسمى "بقصيدة النثر"، وفوق ما في هذا المصطلح الأخير من تناقض جوهري بين التسمية "بالقصيدة" والإضافة إلى "النثر" فإن أحدث النظريات الأسلوبية تؤكد أنه بقدر ما تتضاءل في الشكل الشعري تلك الملامح العروضية المميزة، تزداد حاجته إلى ملامح إضافية تساعد على تمييزه عن النثر، ومن ثم فلا مجال للظن –كما يتوهم بعض الناظرين – بأن الشعر الجديد أكثر سهولة في الممارسة من الشعر العمودي، لأنه وقد زالت عنه الملامح الفارقة تقليديًّا بين الشعر والنثر، يحتاج إلى ملامح بديلة تؤكد أننا بإزاء شعر ولسنا أمام عمل نثري محض، وعلى ذلك يعلق لوتمان: "كلما قلت في الشكل الشعري تلك العناصر التي تميز الشعر عن النثر، اشتدت الحاجة إلى توكيد حقيقة أننا لسنا بإزاء نثر، وإنما نحن إزاء شعر على وجه الخصوص"(٦).

أمران يمكن أن يساعدا في هذا المقام على تحديد ما دعوناه بالملامح الفارقة، أولهما سياق النص الشعري الذي يمنح وحدات هذا السياق بعض مائها الشعري، ويجعل ما لم يكن شعرًا في ذاته شعريًّا في موقعه ومكانه من النسق، "فرب أبيات من قصيدة مكتوبة في إطار الشعر الحر يمكن، إذا اقتطعت من سياقها، أن تتلقى بوصفها نثرًا"(٧)، ولكنها داخل سياقها الشعري تكتسب طبيعة فنية خاصة.

أما ثاني الأمرين فهو بذل عناية خاصة في الكتابة الشعرية، إذ ينهض الشكل الكتابي بدور بالغ الأهمية في تحديد الهوية الشعرية، وبالذات إذا كان العمل موضوع الكتابة منتميًا إلى "الإطار الحر"، إذ يزداد اقترابه الوهمي من النثر بقدر ما تزداد حاجته إلى أن يكون على أقصى درجة من التميز عنه، الأمر الذي يقتضي عناية خاصة في الشكل الكتابي، كي يكون مفهومًا تمامًا أننا بإزاء كلام شعري(٨). والشكل الكتابي في هذه الحالة ليس مجرد وسيلة لتسجيل النص، وإنما هو وسيلة إلى تحديد طبيعته البنائية، وإشارة إلى الملتقى لكي يقوم بوضع النص المقترح داخل بنية من

العلاقات الجمالية والثقافية أكثر عمومية وشمولًا.

إن البنية الكتابية.. لا تمثل – على المستوى اللغوي المحض – نظامًا تعبيريًّا خاصًّا، بل هي تطرح نفسها باعتبارها مجرد تسجيل تحريري للصورة الشفاهية للغة، أما بالنسبة للنص الشعري فباعتبار أنه ينهض على أقصى حد من التنظيم فإنه يعني كذلك بقرينة الحال ممثلة في دقة الترتيب الكتابي للنص، الأمر الذي يتجلى أساسًا في اقتران السطر الكتابي بالبيت الشعري، وهو اقتران وظيفي في حقيقة الأمر، إلى حد أنه عند أقصى درجة من التعتيم التعبيري للوسائل البنائية يظل التوزيع الكتابي للشعر إلى أسطر باعتباره المعلم الوحيد من معالم انتماء النص إلى حقل الشعر.

ويمكن القول في كل الأحوال إنه حيثما اقتنصنا في الكتابة الشعرية ما يشير إلى تخطيط سابق فإنه بوسعنا الحديث عن قيمة فنية لتلك الكتابة، على اعتبار أن كل ما يخطط في الشعر لا يكون كذلك إلا لكي يحمل قيمة ما، وفي هذا إدانة صريحة لبعض ما يأتيه ناشئة الشعراء من توزيع اعتباطي للأسطر الشعرية دون إيلاء كبير عناية للمساحات المعنوية أو الإيقاعية أو التركيبية، الأمر الذي يقلص دور الكتابة الشعرية أو يكاد يلغيه إلغاءً تامًّا. إننا – في هذا الصدد – ينبغي أن نفرق بين الكتابة المعجمية، أي الرسم الإملائي الذي يقوم بمهمة ترجمة اللغة إلى رموز خطية، والكتابة الإيقاعية التي تنهض بوظيفة مرموقة في الدلالة الشعرية، وفي تحديد هوية النص الفنية، وتندرج تحتها مساحات الفراغ، وطريقة توزيع الأبيات، وعلامات البدء والوقوف، وجميعها أمور أولاها الشكليون والبنائيون اعتبارًا خاصًّا، وإن كان الرمزيون قد سبقوهم في هذا المضمار، فقد كانوا حريصين على استغلال القيم الإيحائية في الشكل الكتابي، بحيث يصبح المعول في تلقي القصيدة على ترتيب الأحرف وأحجامها ومسافات الفراغ بينها، مما يستوجب قراءتها قراءة "أوركسترالية" – يعتبر داعية الرمزية الكبير ستيفان مالارميه –، والمقصود بذلك أن عين القارئ ينبغي أن تشمل القصيدة بنظرة كلية تتناولها أفقيًّا وعموديًّا في آنٍ معًا، إذ ليست القصيدة حينئذ سلسلة من الكلمات المتتابعة تتابعًا زمنيًّا، بل هي أشبه باللوحة ذات البعد المكاني الواحد[٩].

وإذا كان الشكل الكتابي يؤدي وظيفة دلالية ذات قيمة في التقنية الشعرية، فلا

يقل عن ذلك أهمية ما نلحظه في كثير من نماذج الشعر الحديث من غلبة ظاهرة "التكرار الفني" التي تشكل ملمحًا شديد البروز في واجهة الشعر المعاصر، ويبدو تفسير "لوتمان" لهذه الظاهرة طريفًا وعلميًّا في الآن ذاته، فهو يرى أن "البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية"(١٠) بذاتها، تتجلى هذه الطبيعة على مستوى الإيقاع، كما تتجلى على مستوى التقفية، وعلى نحو أكثر تعقيدًا عند مستويات التعبير والتصوير والرمز، ولكن الأمر إذا كان بهذا القدر من الوضوح حين يتعلق بالشعر، فإن له جذوره فيما يتعلق بتكوينات النص الأدبي في جملته، فالنص الأدبي عمل على درجة عالية من التنظيم، وتنظيمه يمكن أن يتحقق بطريقتين: الموقعية paradigm بانتقاء خيار أدائي وإطراح بدائله، والسياقية Syntagm التي تفترض ألا يتكون النص من عناصر عشوائية، بل يتحتم أن يكون كل عنصر من عناصره ذا علاقة عضوية ببقية العناصر، وبحيث يمكنه أن يرهص بها نوعًا من الإرهاص، ومعنى ذلك أن النظام الكلامي يعمل في داخله جهازان في وقت واحد: جهاز تلقائي الحركة، وجهاز آخر لا تلقائي الحركة، أولهما يتعامل مع السياق ويقابل ما يدعي في الرياضيات بخاصية التسلسل، والآخر يزاول عمله عن طريق استبدال خيار لفظي بخيار مختلف، ويقابل ما يدعي في الرياضيات بخاصية التكافؤ، وإذا كان النمط هو الغالب في أجناس الأدب الموضوعية كالقصة والرواية والمسرحية، فإن النصوص ذات الطاقة التعبيرية القوية، وعلى رأسها الشعر، والشعر الغنائي بوجه أخص، تعتمد في بنائها على تغليب النمط الثاني تغليبًا واضحًا.

وينبغي ألا يقتصر نظرنا في النص الشعري على المتكرر وحده، وأن يتعداه إلى نظام البدائل أو المتغيرات، ويعني ذلك أننا حين نلتقي بضرب من التنظيم أو التوالي عند مستوى بنائي معين، فإننا نصادف ما يصدع ذلك النظام عند مستويات أخرى، وتواكب هاتين القاعدتين – النظام وصدع النظام – يشكل سمة عضوية في بنية كل نص شعري.

إن هذه النظرة العلمية في تأويل التكرار ووظائفه الشعرية كفيلة بأن تفسر لنا كثيرًا من تجليات هذه الظاهرة في شعرنا العربي الحديث، وقد كنا نقرأ بعض نماذجها

في إبداعات شعراء من أمثال السياب والبياتي وخليل حاوي وغيرهم، فنعجب للإلحاح الغريب من قبلهم على تكرار بعض اللوازم التعبيرية بشكل عمدي ومقصود، ومع التسليم بأن ترداد هذه اللوازم لا يخلو من إنتاجات دلالية، فلا شك أن لها – من وجهة نظر البنية المجردة – دورًا فيما أسماه "لوتمان" "النظام" و"صدع النظام".

في إطار تأويل لوتمان لظاهرة "التكرار الفني" يندرج فهمه لعملية التقفية في القصيدة، وليس هذا بغريب إذا تذكرنا أن العلاقة المعقدة بين النظام وصدع النظام، والتي تتميز بها البنية الإيقاعية الحديثة ف. م جيرمونسكي رائد الدراسة الصوتية للعشر ومؤلف كتاب "القافية، تاريخها ونظريتها" الصادر سنة ١٩٢٣، وفيه يرى أن القافية لا تعني مجرد التطابق بين الأصوات، ولكنها ظاهرة من الظواهر الإيقاعية، وهي بذلك تؤدي وظيفة عضوية في المركب الموسيقي للشعر، ولعل عودة الكثير من كتاب الشعر الحديث إلى هذا النبع راجعة إلى إدراكهم لهذه الحقيقة، إذ يشعرون وكأن القافية غياب الوزن التقليدي من شحوب الإيقاع، وقد يزداد هذا الشعور عمقًا حين يدركون أن للقافية – فوق هذا الدور الإيقاعي – قيمة نفسية ودلالية، شريطة أن لا نرادف بين هذه القيمة ومجرد الترداد الصوتي النمطي المحض، لأن وقع القافية في نفسية المتلقي يرتبط بحظها من المباغتة وعدم التوقع، وليس من الصعب الاقتناع بهذه الحقيقة إذا قارنا بين القوافي التي تعتمد على التكرار لفظًا ومعنى، والقوافي التي تشترك لفظًا وتختلف معنى، ففي كلتا الحالتين نرى التطابق الصوتي والإيقاعي واحدًا، غير أن اختلاف المعاني في الحالة الأخيرة يجعل القافية تبدو أكثر غنى وإثارة وعطاء.

إن قضية العلاقة بين القافية وبقية مستويات النص الشعري لم تنل حظها من الفحص النقدي حتى الآن، وقد يخيل إليك أنه في ظل الثورة التي تحققت على تقاليد العمود الشعري قد انتهى دور القافية أو تقلص، واقع الأمر أن هذا الدور قد تنامى إلى حد ملحوظ، وتفسير "لوتمان" لهذا التنامي لا يخلو من طرافة، فهو يرى أن اهتزاز القيود المفروضة على النظام الإيقاعي "يعوض" بازدياد القيود المفروضة على مفهوم ما يسمى "بالقافية"، وكلما ازداد شحوب البنية الإيقاعية أصبح دور القافية في العمل

الشعري أكثر وضوحًا، وربما كان هذا تأويلًا لما نلحظه عند عدد من رواد شعرنا الحديث من جنوح إلى توظيف القافية على المستويين الإيقاعي والدلالي، رغم رفضهم الالتزام التلقائي الكامل بها، وأقرأ – على سبيل المثال – قصيدة "رسالة من مقبرة" للشاعر الراحل بدر شاكر السياب لترى مصداق هذا الاتكاء الفطري على القافية، مع ما هو معلوم من أن مجمل شعره يدور في الإطار التفعيلي على وجه العموم(١١).

ومع ذلك فإن الإيمان بوظيفة القافية من الناحيتين الإيقاعية والدلالية لا يعني تحولها إلى ظاهرة آلية رتيبة، لأن الشعر الجيد – فيما يرى لوتمان – هو الشعر الذي يحمل بلاغًا فنيًّا، وهو لا يستطيع ذلك إلا إذا تواكل فيه المتوقع واللا متوقع، فإذا فقد الأول أصبح عديم المعنى، وإذا فقد الثاني أصبح عديم القيمة.

ومغزى ذلك أن قضية القافية ترتبط بنائيًّا بمستوى التوقع واللا توقع، كما ترتبط في النهاية بمقولة الشعر الجيد والشعر الرديء، وهذا يعني جدلية النص مع حاسة "الترقب" لدى متلقيه، يعني إخضاع هذا المتلقي لنظام فني أغزر دلالة مما تعود عليه، وإذ يقنع المبدع قارئه بهذا النظام فإنه يأخذ على عاتقه مهمة المضي به قدمًا في اتجاه تحويل النظام – بدوره – إلى تقليد فني، وهكذا يفقد إعلاميته، وهلم جرا، إن التجديد لا يكمن – كما يحسب المؤلف – في ابتداع الجديد، بقدر ما يكمن في العلاقة الإيجابية مع التقاليد، وهي علاقة ذات جناحين: إنعاش ذاكرة التراث من ناحية، وعدم انتساخه، من ناحية أخرى، وفي الجدل بين هذين البعدين ما يحقق مقولة الشعر الجيد، وفيه أيضًا ما يشير إلى أن النص الشعري الذي تنطبق عليه تلك المقولة غير ناجز المحصول أولًا، وغير قطعي المحصول أخيرًا، وفي كل الأحوال نرى هذا التوتر بين إنعاش الذاكرة التراثية وعدم انتساخها أمرًا يعين أكبر العون على الحوار الخصب مع الماضي والتفاعل الخلاق مع قيمه التاريخية.

لم نرد بهذا المهاد النقدي إعادة التذكير بجملة القضايا التي ناقشها هذا الكتاب، فبإمكان من يريد ذلك أن يتيح لنفسه فرصة إعادة قراءته، وكل ما هدفنا إليه أن ندفع إلى منطقة الضوء بعض الموضوعات ذات الصلة بواقعنا الإبداعي، لنرى كيف

طرحها الكتاب، وكيف حاول حل إشكالياتها، ومع ذلك فلا نزعم لأنفسنا، ولا نزعم للمؤلف، قدرة سحرية على قول الكلمة الأخيرة فيما طرحه وفيما حاوله، يكفي في هذا المقام أنه تحرى إمكانية الوضع العلمي الصحيح لتلك الموضوعات، لأن الوضع السليم للمشكلة هو – في التحقيق – بداية حلها.

وأمر آخر لا ننسى أن نحسبه لمؤلف الكتاب، إن كان حقًّا في حاجة إلى احتساب الحسنات، ذلك هو تجرده المنهجي، وحيدته في التعامل مع الظواهر، ورغم إحساسنا العميق بأنه ينطلق في مقولاته ومعالجاته من منطلق بنائي، فإن هذا المنطلق لم يقيد خطواته بأغلال النظرية، ولم يطمس تحليلاته بركام المصطلحات وأثقال المداخل النظرية التي باعدت بين هذا اللون من التحليل وجمهرة القارئين في عالمنا العربي.

وقد حاولت الصياغة العربية للكتاب أن تهز حواجز هذه المباعدة، فاجتهدت في ترويض متن الترجمة مع الوفاء بالفكرة، وتحقيق سلاسة اللغة مع الإلمام بالمراد، فإن كان قد توفر لها هذا أو شيء منه فذلك فضل الله، وإن كانت الأخرى فبحسبها صدق الجهد وخلوص النية، وعلى الله قصد السبيل.

الكويت – يوليو ١٩٩٤ م

الهوامش

1- Claude Levi Strauss
Anthropologie Structurale. Plon, 1958, p. 306.

٢– الكلام للناقد الشكلي الألماني "ليادريير"، نقلًا عن: ل. أ. تيموفييف – أساس نظرية الأدب – موسكو سنة ١٩٧١ – ص ٢٧١.

٣– لمزيد من التفصيل عن الشكلية ومبادئها يراجع لكاتب هذه السطور: الشكلية – دراسة في كتاب / واقع القصيدة العربية – دار المعارف– مصر سنة ١٩٨٤ – ص ٢٧ وما بعدها.

٤- توماشيفسكي: الشعر واللغة – بحوث المؤتمر الرابع لعلماء اللغات السلافية – موسكو ١٩٥٨ – ص ٤.

5- B – Unbegaun, La Versification Pusse, Paris, 1958.

٦- فصل "الشعر والنثر" من كتابنا هذا.

٧- نفسه.

٨- نفسه.

9- C. M. Bowra, The Heritage of Symbolism, London, 1959, p. 9 – 10

١٠- راجع في هذا المعنى الفصل الذي عقده المؤلف للتكرار الفني.

١١- قصيدة "رسالة من مقبرة" – ديوان أنشودة المطر – دار مجلة شعر – بيروت سنة ١٩٦٢ – ص ٧٨.

تقديم

البحث الماثل بين يدي القارئ مخصص لتحليل النص الشعري. وقبل أن نخطو إلى طرح المادة العلمية ذاتها نتقدم ببعض الملحوظات التمهيدية، والتي يأتي في الصدارة منها تحديد أي الغايات ليس مستهدفًا من هذه الدراسة، حتى يعرف القارئ مسبقًا ما الذي لا ينبغي أن يتوقع وجوده فيها، ومن ثم يجنب نفسه مغبة الإحباط، ويدخر جهده لقراءة تلك المباحث التي تتصل بحقل اهتمامه اتصالًا مباشرًا.

إن الشعر ينتمي إلى أصقاع من الفن مازال جوهرها غير واضح وضوحًا تامًّا بالنسبة إلى العلم، وحين يتقدم الباحث إلى دراسته – يعني الشعر – فقد ينبغي أن يسلم بداءة بتلك المقولة التي تقرر أن كثيرًا من مشكلاته، إن لم يكن أكثر هذه المشكلات حيوية، مازال خارج حدود طاقة العلم المعاصر.

أكثر من هذا، يبدو في الفترة الأخيرة كما لو أن حل تلك المشكلات قد غدا أصعب منالًا، فما كان يتراءى منذ أمد غير بعيد، واضحًا وجليًّا، يتمثل الآن للعالم المعاصر غير مفهوم وغير واضح، بيد أن هذا وذاك لا يجب أن يفت في عضدنا، فالوضوح المزعوم الذي كان يضع "المفهوم السليم" للوجود مكان المنهج العلمي، والذي كان يعمل على إقناعنا بأن الأرض منبسطة، وبأن الشمس تتحرك حول الأرض – مثل هذا الوضوح خاصية في المعرفة البشرية تتسم بها مرحلة "ما قبل العمل"، وهي مرحلة ضرورية في تاريخ الإنسانية، ثم هي مرحلة لا بد أن تسبق العلم، وفيها تتراكم وفرة من المادة التجريبية، وينبثق – من ثمة – الإحساس بعدم كفاية الخبرة المعيشية البسيطة.

وبدون هذه المرحلة لم يكن ليكون علم، وإن كان العلم في حد ذاته لا ينشأ إلا من قبيل التغلب على صعوبات الحياة اليومية والانتصار على ما دعوناه "بالمفهوم

السليم" للوجود، ونتيجة لهذا الانتصار فإن ذلك الوضوح البدائي النابع من عدم الوعي بكل تعقيدات القضايا المطروحة يفسح المجال أمام ضرب مثمر من "عدم الإدراك" على أساسه تنمو المعرفة العلمية، أما إنسان تلك المرحلة، ذلك الذي كان يتذرع في سذاجة "بإدراك ما قبل العلم"، فإنه وقد ذخر قدرًا عظيمًا من الخبرات الحيوية، وإذا به يكتشف أنه ليس بمكنته أن يسلك كل هذه الخبرات في نظام واحد، فمن ثم ينطلق معولًا على معونة العلم، مفترضًا أنه الوحيد الذي سيمنحه الإجابات الشافية المختصرة، التي تبقى له على ما ألفه من صورة الوجود، وتجلو له – في ذات الوقت – مواطن الخلل في هذه الصورة، وتوفر – أخيرًا – للتجربة الحيوية كل عوامل الاكتمال والرسوخ، لكأن المنهج العلمي يمثل في تلك الحالة ما يمثله الطبيب الذي يستدعونه لعيادة المريض بهدف تشخيص أسباب العلة ووصف أشد العقاقير العلاجية تأثيرًا، وأكثرها بساطة، وأزهدها ثمنًا، ثم ينسحب من بعد وقد ترك لأهل المريض مهمة استمرار العناية به.

إن الواقعية البدائية فيما يدعى "بالمفهوم السليم" للوجود تفترض أن مسئوليتها تنحصر في طرح الأسئلة، على حين ينهض العمل بالإجابة عنها، والعلم بدوره إذ يتصدى للغاية التي انتدب لها، يحاول – عن طيب خاطر – تقديم الإجابة عما أثير من تساؤلات، ولكن نتائج هذه المحاولة قد لا تخلو من إحباط كبير، إذ كثيرًا ما نكتشف في محصلة هذه الجهود الدائبة أن الإجابة المنشودة غير ممكنة، لأن التساؤلات المثارة لم توضع الوضع الصحيح، وأن الوضعية الصحيحة لأي منها قد تقتضي من العناء ما يفوق ذلك الذي كان يعتقد في البداية أنه يكفي لحل المشكلة المطروحة برمتها.

إن مجرى الأمور – إذن – يمضي بخلاف ما كان متوقعًا، حين تتجلى الحقائق الآتية: العلم لا يمثل في ذاته مجرد آلية يتوسل بها إلى تلقي حلول القضايا، وتكل القضايا بدورها تنتقل من إطار البحث العلمي إلى نطاق المعرفة العلمية بمجرد أن نحصل لها على حلول نهائية.

وهكذا تصبح المهمة المنوطة بالعلم هي مهمة الوضع الصحيح للقضايا، ولكن تحديد أية وضعية لقضية ما هي الصحيحة، وأيها ليست كذلك، أمر لا يتسنى تحقيقه من دون دراسة مناهج الانتقال من "عدم المعرفة" إلى "المعرفة"، ثم هو أمر غير ممكن التحقيق – كذلك – دون أن نحدد: هل السؤال المطروح يمكن – أساسًا – أن يقود إلى إجابة أم لا، ومن ثم فإن كل دائرة القضايا المنهجية، وكل ما يتعلق بالطريق الواصل بين وضع القضية وحلها (نقول الطريق، وليس الحل ذاته) يخضع لأهمية العلم.

إن الوعي بخاصية العلم، والابتعاد به عن أن يدعي لنفسه حقول نشاط ليست لديه الوسائل لاقتحامها، يمثل في حد ذاته خطوة كبرى على درب المعرفة البشرية، وإن كانت هذه الخطوة بالذات هي التي تزرع خيبة الأمل في نفوس أنصار "المفهوم السليم"، حين يتضح لهم أن هذا المفهوم ليس إلا مفهومًا نظريًّا إلى حد كبير، إن الواقعية البدائية تتعامل مع العلم تمامًا كما يتعامل الوثني مع صنمه المعبود، فهو في البداية يصلي به، مفترضًا أنه قادر على مساعدته في تذليل كل الصعاب، ثم حين يخيب أمله في النهاية، يقوم بتحطيمه وإلقائه في النار أو البحر، وحين يلوي مثل هذا الضرب من الواقعية البدائية عنقه عن المنهج العلمي فإنه يحاول تجاوزه بعقد صلة مباشرة مع عالم المعرفة "الما بعد العلمية"، عالم المعرفة "المنتجة"، عالم الأجوبة!!

إن هذا ما يحدث – على سبيل المثال – حين يفترض من يسهمون في تلك الخصومة المثارة بين علماء الطبيعة والشعراء أن "السيبرنيتيكا" – أو علم المعرفة الآلية – مؤهلة لتقديم الإجابة عن ذلك التساؤل: هل يمكن أن يتحقق ما يسمى "بالشعر الآلي"؟ وإلى أي مدى يمكن أن تستبدل الآلات الحاسبة بأعضاء اتحاد الكتاب؟ وهم حين يفترضون هذا يخالون أن العلم ملزم بأن يجيب عن تساؤل يصاغ على ذلك النحو!!

ومثال آخر، يتجلى فيما نلحظه من غرام واسع الانتشار بالمؤلفات ذات الطابع الجماهيري، وبالكتب التي تقوم بتزويد القارئ بالنتائج والحلول بدلًا من أن تعرفه بمسيرة العلم ومناهجه، ولا شك أن في هذا المثال وسابقه ما يضع أمامنا وقائع

نموذجية لمحاولة الربط بين مراحل المعرفة السابقة على العلم ومراحل المعرفة التالية له، وذلك في مقابل العلم الحقيقي، على الرغم من أن مثل هذه المحاولة لا آفاق لها ولا أمل فيها، لأن الإجابات التي يقدمها العلم لا يمكن النظر إليها بمعزل عن العلم ذاته، وهي ليست إجابات مطلقة، بل إنها تفقد قيمتها بمجرد أن تتوارى مناهج البحث العلمي التي أنتجتها، لتحل محلها مناهج أخرى جديدة.

ومع ذلك لا ينبغي أن يظن أن التناقض الذي أشرنا إليه بين المراحل المعرفية: مرحلة ما قبل العلم، والمرحلة العلمية، ثم مرحلة ما بعد العلم – لا ينبغي أن يظن تناقضًا لا حل له، لأن كل طور من هذه الأطوار بحاجة إلى الآخر، ونقول على وجه التخصيص إن العلم لا يقتصر على مجرد استرفاد المادة الغفل من حقل التجربة اليومية، بل إنه يحتاج إلى نوع من التوافق المضبوط بين حركة هذه المادة وبين ما يسمى بعالم "المفهوم السليم"، ما دام هذا العالم في صورته الساذجة هو العالم الوحيد الذي يحيا الإنسان من خلاله.

والنتيجة المستخلصة من كل ما قدمناه أنه يتحتم عدم التعويل على العلم في حل مشكلات ليست بطبيعتها علمية، أو هي لم توضع الوضع العلمي الصحيح، وأن على "مستهلك" المعرفة العلمية، لكي يتجنب خيبة أمله، أن لا يلزم هذه المعرفة الوفاء بمثل تلك الغاية، كأن يبغي لديها – مثلًا – جوابًا شافيًا عن ذلك السؤال:

"لماذا يعجبني شعر بوشكين، أو بلوك، أو مايكوفسكي"؟ لأن مثل هذا السؤال، وبتلك الصيغة، لا يخضع للنظر العلمي، كما أن العلم بدوره ليس مطلوبا منه أن يجيب عن كل ما يطرح من تساؤلات، وغنما هو منوط بمنهجية علمية محددة.

ولكي يتاح لمثل تلك التساؤلات أن تصبح موضوعًا للبحث العلمي يجب أن نتفق بصفة مبدئية على الآتي: ترى هل يعنينا السؤال المطروح من منظور علم النفس الفردي، أم من منظور علم النفس الاجتماعي؟ أم هل تراه يعنينا من حيث تاريخ القيم الأدبية؟ أم بوصفه تعبيرًا عن أذواق الجمهرة القارئة؟ أم المقاييس النقدية؟ وهكذا.

بعد هذا يتحتم إعادة صياغة السؤال المطروح باللغة المصطلحية للحقل العلمي الذي ينتمي إليه، وبالتالي حله أو الإجابة عنه بالوسائل المتاحة لذلك الحقل، وبطبيعة الحال فإن النتائج التي نتلقاها بتلك الصورة قد تبدو شديدة التحديد، وخاصة جدًّا، ولكن العلم لا يمكنه أن يقترح إلا ما هو من قبيل الحقيقة العلمية.

***

في هذه الدراسة لا ينظر إلى النص الشعري بكل غناه، وبكل ما يوحي به من مؤثرات نفسية واجتماعية، نعني أنه لا ينظر إليه من حيث مغزاه الثقافي في كماله وشموله، بل إنه يعالج من زاوية أكثر ضيقًا، وهي تلك الزاوية التي تقع في متناول العلم المعاصر.

من ثم يأخذ عملنا هذا في اعتباره مسألة التحليل النقدي للنص الشعري، أما تلك المسائل التي تمتد خارج حدود التحليل النقدي، كقضية التوظيف الاجتماعي للنص، وما يسمى بعلم نفس التلقي عن طريق القراءة، ثم ما عسى أن يجري هذا المجرى، فجميعها قضايا – على الرغم من كل أهميتها الواضحة – تقع خارج نطاق بحثنا، مثلما تقع خارجه مشكلات الإبداع والوظيفة التاريخية للعمل الأدبي.

أما محور الاهتمام فهو النص الشعري بحسبانه كلًّا متكاملًا متفردًا عن غيره، ومستقلًّا بذاته وبنيته الداخلية، كيف ندرس هذا الكل من حيث ما يتمتع به من وحدة فنية وفكرية؟ هل ثمة من المناهج العلمية ما يسمح بجعل الفن موضوعًا له دون أن تغتاله هذه المنهجية؟ كيف يبنى نص ما، ولماذا بني بالذات على هذا النحو؟ هذه هي التساؤلات التي نعتبر أنفسنا مدينين بالإجابة عنها.

وثمة على هذا تحفظ وحيد، وإن يكن تحفظًا جوهريًّا، ذلك أن حل المشكلة العلمية يتحدد عادة بمنهج البحث، وشخصية الباحث، نعني بذلك خبرته وموهبته وحدسه النفسي، وفي عملنا هذا فإننا سوف نتعرض فقط للعنصر الأول من تلك العناصر المكونة للإبداع العلمي.

يحدث كثيرًا في نطاق العلوم الإنسانية أن نصطدم بتلك المقولة التي تؤكد أن

المنهجية الدقيقة في العمل، والقواعد الصارمة في التحليل – كل ذلك يحد من الإمكانات الإبداعية للباحث، وفي مناقشة هذه المقولة قد نسمح لأنفسنا بأن نتساءل: أحق أن معرفة الصيغ الرياضية، وتوفر القواعد الحسابية التي تحل بها مسألة ما – أحق أن هذا وذاك يجعلان العالم الرياضي أكثر تزمتًا، وأقل في نشاطه الإبداعي من ذلك الذي ليست لديه أدنى فكرة عن تلك القواعد؟ إن الصيغ ليست بديلًا عن الجهد العلمي للعبقرية الفردية، بل إنها هي الطريق إلى إدخار هذا الجهد، هي الطريق إلى تحريره من الحاجة إلى "اختراع الدراجة" من جديد، وذلك حين تتولى هذه الصيغ توجيه الفكر في حقل ما لم يعثر له على حل بعد.

***

يقف النقد الأدبي المعاصر على أعتاب مرحلة جديدة، ولا يتجلى هذا في مجرد الميل إلى الإجابات القاطعة، بقدر ما يتجلى في الطموح المتنامي إلى مراجعة صحة وضع القضايا، فالنقد الأدبي – من ثم – هو علم "أن تسأل" قبل أن يكون علم "أن تسرع بطرح الإجابة"، وهو – في حاضره – لم يعد يعنى – في المقام الأول – بما يشكل ذخيرة التجربة الذاتية لهذا الباحث أو ذاك، أو بما عساه أن يندرج في صميم خبرته الشخصية أو مزاجه أو طبيعته، بل إن هذه العناية أضحت تتجه في الغالب إلى غاية قد تكون أكثر بساطة، ولكنها – في المقابل – أكثر انضباطًا، نعني بذلك المنهجية النموذجية في التحليل، وهذه المنهجية في استطاعة كل ناقد أدبي، وهي لا تلغي – بالطبع – قدرته الإبداعية أو ذاتيته العلمية، بل هي تعين على تعميقها.

كتب جانشاروف Gancharof في حينه عن الحضارة قائلًا: "إن الترف الذي لم يكن متاحًا للكثيرين أصبح بفضل الحضارة في متناول الجميع، "فالأناناس" – مثلًا – يباع في الشمال بخمسة روبلات، أو عشرة، أما هنا فلا يساوي شروي نقير. وهكذا تصبح مهمة الحضارة في هذا الصدد أن تسرع بنقل هذا "الأناناس" إلى الشمال كي يباع بخمسة كوبيكات، ولكي ننعم أنا وأنت بتناوله"(١). إن وظيفة العلم تشبه إلى حد كبير وظيفة الحضارة في هذا المقام، فالعالم حين يسعى إلى الحصول على نتائج معينة

هو في نفس الوقت يستغل مما ثبت من مناهج التحليل، ومن قواعد البحث، ما يجعل نتيجة عمله قابلة للتكرار، وهكذا فإن ما كان بالأمس ينجزه جراح عبقري في ظروف استثنائية، لا بد وأن يصبح غدًا في متناول كل طبيب، ومن هذا التراكم الكمي للتجربة البحثية المتكررة يتكون – على وجه التحديد – ما يسمى بالمنهج العلمي.

***

وتحليل النص الفني يسمح أساسًا بعدد من المداخل إلى دراسته، فيمكن أن يدرس النتاج الفني من حيث هو مادة إضافية على تناول مشكلات تاريخية أو اجتماعية أو اقتصادية أو فلسفية، ويمكن أن يكون منبعًا لمعلومات عن البيئة، أو عن القيم الأخلاقية والقانونية في هذه الحقبة أو تلك، وفي كل حالة يقتضي الأمر أن يكون منهج البحث مناسبًا لخاصية المشكلة العلمية المطروحة.

وموضوع البحث في هذا العمل الماثل أمام القارئ هو النص الفني، النص الفني كما هو في ذاته، وبشكل أكثر تحديدًا فإن محور اهتمامنا هو القيمة الفنية الخاصة التي تجعل ذلك النص مؤهلًا لتحقيق وظيفة جمالية معينة، ولعل في هذا وذاك ما يشير إلى معالم وحدود المدخل الذي اخترناه لهذه الدراسة.

والنصوص – بالمفهوم العام لهذا المصطلح[٢] – متنوعة الوظائف في واقع الحياة الثقافية، وقد ينجز النص الواحد، لا وظيفة واحدة، بل عددًا – وربما وفرة – من تلك الوظائف. وهكذا نرى أيقونات القرون الوسطى، ومباني الهياكل والمعابد في العصر الإغريقي الروماني أو في العصور الوسيطة الأوروبية، أو نظيرتها في فترة الإحياء، أو في حقبة الباروك،[٣] نرى كل هاتيك جميعًا وفي نفس الوقت تحقق وظيفتين، إحداهما جمالية والأخرى دينية، وبالمثل نرى النظم الحربية والقرارات والمراسيم التشريعية والحكومية في عهد "بطرس الأول" تمثل – في ذات الوقت – وثائق اجتماعية وقانونية، وكذلك نداءات القادة العسكريين، وشعار "العلم ينتصر" الذي رفعه الجنرال سوفوروف، والأوامر التي أصدرها الجنرال "أورلوف" إلى فرقته

الحربية – كل أولئك يمكن النظر إليها باعتبارها نصوصًا تاريخية عسكرية، كما يمكن النظر إليها باعتبارها نماذج للأدب الاجتماعي، أو الفن البلاغي، أو النثر الفني.

وفي ظروف معينة، فإن مثل هذا الازدواج لا يعتبر فقط ضربًا من التكرار، ولكنه يبدو أيضًا أمرًا مشروعًا، بل ضروريًّا، فلكي يحقق النص وظيفته ينبغي أن يتحمل معها بعض الوظائف الإضافية، ولكي نتلقى الأيقونة – على سبيل المثال – بوصفها نصًّا دينيًّا، وليمكنها بالتالي أن تنجز وظيفتها الاجتماعية هذه، يجب، وفي ظروف بعينها، أن تكون بالإضافة إلى ذلك نتاجًا له قيمته من الناحية الفنية. ويمكن أن نعكس العلاقة فنقول إنه لكي نتلقى الأيقونة بحسبانها نتاجًا فنيًّا ينبغي لها أن تحقق وظيفتها الخاصة، ولهذا فإن مجرد نقل هذه الأيقونة إلى متحف (أو بتعبير أدق: بمجرد غياب الشعور الخاص بها لدى المتلقي – المشاهد) يدمر كل ما يميز هذا النص الأيقوني تاريخيًّا من أثر التوحيد بين هاتين الوظيفتين الاجتماعيتين.

وهذا الذي قلناه يصدق إلى حد كبير على الأدب، فمزج الدلالة الفنية بغيرها من الدلالات السحرية أو القانونية أو الأخلاقية أو الفلسفية أو السياسية يمثل الملمح الأساسي في عملية التوظيف الاجتماعي لهذا النص الأدبي أو ذاك، ومن هنا فإننا نواجه بعلاقة مزدوجة البناء، فلكي يحقق النص غايته الجمالية يجب أن يحمل في نفس الوقت عبء وظيفة أخلاقية أو سياسية أو فلسفية أو اجتماعية، وبالعكس، فهو لكي يحقق دورًا سياسيًّا معينًا – على سبيل التمثيل – ينبغي أن يؤدي وظيفة جمالية.

ومن الطبيعي أنه في بعض الأحيان قد لا تتحقق بالنص سوى وظيفة واحدة فقط، ومن ثم فإن البحث عن جملة الوظائف التي يمكن أن تندرج معًا داخل إطار النص الواحد قد يقدم إلينا شواهد ذات قيمة لبنية "نمطية الثقافة"، فاتحاد الوظيفة الفنية مع الوظيفة الأخلاقية في القرن الثامن عشر – وهو مجرد مثال –كان إطارًا لعملية التلقي الجمالي للنص الأدبي، على حين أن وحدة هاتين الوظيفتين داخل نص واحد كاتب من قبيل المحظورات بالنسبة لشاعر مثل "بوشكين"[٤] أو كاتب مثل "جوجول"[٥].

وهذا التراوح في حدود ما يعنيه "النص الفني" ما يزال مستمرًا حتى في أدب العصر الحديث، ولعل مما له دلالة بالغة في هذا المقام ما يدعي بأدب المذكرات، فهذا النوع الأدبي ما كاد يضع نفسه في مقابل النثر الفني أو الخيالي حتى بدأ يحتل في بناء النثر مقدمًا بارزًا، وينطبق هذا، وبنفس القدر، على أدب المقالة، والدور الخاص الذي نهض به في عامي ١٨٤٠ م، ١٨٦٠ م، ثم في عام ١٩٥٠ م. وهيهات أن يكون "مايا كوفسكي"(٦) وهو يضع بعض نصوصه ذات الطابع الدعائي، أو بعض إعلاناته المنظومة جمالية محضة (مجموعة "الأمر رقم ٢ لما سمي بجيوش الفن"). ومع ذلك فإننا نعتبر انتماء هذه النصوص لتاريخ الشعر الروسي حكمًا لا يقبل الجدل.

وهذه النسبية في حدود "الفني" و"اللافني" في النص الأدبي تبدو بوضوح إذا اتخذنا مثالنا من تاريخ "السينما" التسجيلية.

هذه الصعوبة، إن لم نقل الثنائية، في التوظيف الاجتماعي للنص تدفع الباحث دفعًا إلى التماس ما يشبهها من الثنائية في منهج تناول المطروح للدرس، فمن ناحية، قد يبدو مشروعًا تمامًا أن لا نمزق موضوع البحث على حين أنه في واقع الحياة يمارس دور كلٍّ متكاملٍ، بيد أنه من الممكن الاعتراض بشدة على هذه الوجهة من النظر، فلكي يتسنى، من ناحية أخرى، فهم التفاعل المعقد بين وظائف مختلفة لنص واحد، يتحتم النظر بادئ ذي بدء إلى كل من هذه الوظائف على انفرادها، بمعنى حتمية البحث عن تلك الظواهر الموضوعية التي تسمح لنص ما أن يكون نتاجًا فنيًّا، وأن يكون في نفس الوقت أثرًا فلسفيًّا أو قانونيًّا أو أي صيغة أخرى من صيغ الفكر الاجتماعي. وصحيح أن هذا النظر المتعدد الزوايا إلى النص لا ينهض بديلًا عن دراسة علاقاته الداخلية بكل تكاملها وغناها، ولكنه على وجه القطع يسبقه، ذلك أن تفكيك الوظائف الاجتماعية للنص ووصفها ينبغي أن يسبق تحليل التفاعل القائم بين هذه الوظائف، كما أن كسر هذا التعاقب يخالف المقتضيات الأساسية للمنهج العلمي، ونعني بهذه المقتضيات الأساسية التدرج من البسيط إلى المركب.

والعمل الماثل أمام القارئ مكرس – على وجه التحديد – للمرحلة الأولى في

تحليل النص الأدبي، فمن بين كل الإشكاليات العديدة، التي تنبثق عند تحليل النتاج الفني، نعني بتعقب قضية واحدة فحسب، قضية شديدة الضيق نسبيًا، تلك هي قضية الطبيعة الجمالية للنتاج الأدبي.

ومع ذلك فقد نكون مضطرين إلى التعريج على موضوعات أكثر من تلك ضيقًا وخصوصية، فعند النظر في النتاج الأدبي نجد أنه يمكن الاقتراب منه طبقًا لمنظورات متعددة، لنتصور – مثلًا – أننا بصدد دراسة شعر "بوشكين" الذي يتخذ عنوانًا له: "في تذكار لحظة رائعة"، فكيان تلك الدراسة سيختلف طبقًا لما سنختاره من ذلك الشعر موضوعًا لبحثنا، ثم طبقًا لما سنعتبره حدودًا للنص الذي نحسب دراسته هي غاية العمل، ذلك أنه يمكن أن نتناول شعر "بوشكين" من حيث بنيته الداخلية، ويمكن أن نتخذ قطاعًا أعرض أو مجموعة أعم من شعره نصًا نخضعه للدراسة، فندرس – على سبيل المثال –" الشعر الغنائي لدى بوشكين في فترة المنفى"، أو "غنائيات بوشكين"، أو "الشعر الغنائي العاطفي في روسيا خلال العشرينيات من القرن التاسع عشر"، أو "الشعر الروسي في فترة الربع الأول من القرن التاسع عشر"، أو قد نتوسع قليلًا في موضوعنا فنتجاوز الترتيب الزمني إلى التصنيف النمطي فنقول: "الشعر الأوروبي في العشرينيات من القرن التاسع عشر". وفي كل من هذه الأحوال سوف تتفتح أمامنا في الشعر موضوع الدراسة آفاق مختلفة للنظر، ووفقا لهذه الآفاق تكون أنماط البحث: التحليل الأحادي للنص المستقل(٧)، أو دراسته في ضوء تاريخ الأدب القومي، أو تناوله في ضوء البحث النوعي المقارن، أو ما إلى ذلك. وبهذه الصورة يغدو موضوع البحث وحدوده – بغض النظر عن منهجه – واضحًا تمامًا، فالنص المتمثل في قصيدة واحدة، أو حتى في فترة زمنية مستقلة، يمكن أن ينظر إليه باعتباره بنية متفردة، سويت طبقًا لقانونها الداخلي الخاص بها.

ومجالات النظر التي أحصيناها (وإن لم يكن الإحصاء جامعًا) تشكل في جملتها رصدًا شاملًا لبنية النتاج الأدبي. غير أن هذا الرصد قد يكون – لعموميته – من السعة بحيث إن تحقيقه عمليًا، وفي حدود بحث واحد، يبدو هدفًا غير واقعي، ومن ثم

يضطر الباحث، حتى ولو لم يقصد ذلك، إلى أن يقيد نفسه باختيار هذا المجال أو ذاك من مجالات الدراسة، وإن كان المدخل الأساسي – بعامة – محكومًا بتحليل النص الأدبي" من أول كلمة إلى آخر كلمة فيه".

وهذا المدخل الأساسي يسمح باستكناه البنية الداخلية للنتاج الأدبي، وطبيعة تركيبه الفني، والجزء المعين – وإن يكن هامًّا أحيانًا – المتضمن في نص "البلاغ الفني". وبطبيعة الحال فإن مثل هذا المدخل ضروري ولكنه، مهما كانت الظروف، ليس إلا مرحلة أولية في دراسة النتاج الفني، إذ إنه لا يقدم إلينا أية معلومات عن التوظيف الاجتماعي للنص، كما أنه لا يوضح لنا تاريخ تأويله أو معالجته، ولا مكانة الشاعر الذي أبدعه بالنسبة لشعراء الطور اللاحق له، ولا يجيب عن عدد كبير من التساؤلات الأخرى التي يمكن أن تثار.

ومع ذلك، فإن مؤلف هذا الكتاب يرى، وبنفس القدر من الضرورة، أن يؤكد، وعن اقتناع عميق، أن ذلك "التحليل الأحادي المستقل" للنص الأدبي يمثل الخطوة الأولى والتي لا غنى عنها في دراسته. وفضلًا عن هذا فإن ذلك الضرب من التحليل يشغل في سلم المشكلات العلمية مكانًا خاصًّا، لأنه يجيب، بالذات وفي المقام الأول، عن ذلك التساؤل الجوهري: بم يعتبر النتاج الماثل نتاجًا فنيًّا؟ وإذا كان الناقد الأدبي، وعلى مستويات أخرى من مستويات البحث، يعالج طائفة من القضايا التي قد يكون لها مساس باهتمامات مؤرخ الثقافة، أو المؤرخ السياسي، أو تلك التي لها علاقة بالفلسفة أو بالواقع المعيش، أو ما أشبه ذلك، فإنه هنا وعند هذه النقطة بالذات يمثل نفسه تمامًا، حين يدرس المقومات العضوية للفن الكلامي.

كل هذا الذي قيل يسوغ على وجه الإطلاق أن نفرد بالتناول مشكلات "البحث الأحادي" للنص الأدبي المستقل، والذي ينظر إليه في هذه الحالة باعتباره كلًّا فنيًّا، وأن نخص هذا الموضع بذلك الكتاب الماثل، ولا ريب أن طرح القضية على هذا النحو له أصوله من الناحية المنهجية.

إن الدراسات الأدبية لدينا حققت نجاحًا معينًا، وبخاصة في حقل تاريخ الأدب، وفي المقام الأول تاريخ الأدب الروسي، ففي هذا الحقل بالذات توفرت ذخيرة من الخبرات الواسعة في مناهج البحث، وهي تلك المناهج التي أصبح امتلاكها لا يصادف – من واقع التجربة – صعوبات كبرى. أما منهج تحليل البنية الداخلية للنص الأدبي فربما كان استغلاله أقل حظًّا من ذلك وإلى حد كبير، بغض النظر عن أنه يمكن – حتى في هذا المقام – أن نشير إلى بعض الأعمال العلمية التي أصبحت من أساسيات هذا المنهج، والتي حظيت بشهرة مدوية.

إن هذا البحث يستقطب أسس التحليل البنائي للنص الشعري[٨]، وربما كانت قضية المصطلح أهم العقبات التي يصطدم بها كثير من دارسي الأدب في طريقهم إلى استثمار مبادئ التحليل السيمولوجي البنائي، مع أن هذه المبادئ بسيطة في جوهرها. إن تاريخ العلم قد تشكل على ذلك النحو، وهو أن كثيرًا من الأفكار القيمة التي تمس أنظمة العلاقات بين المرسل والمتلقي قد نشأت أولًا في حقل اللغويات، ونتيجة لهذا الاعتبار، ولأن اللغة تعتبر نظام العلاقات الأول في المجتمع البشري، وفيها تتجلى معظم العلاقات العامة على أكمل صورة، ثم لأن كل الأنظمة الثانوية المنمطة تعمل على تنمية تأثيرها – نعني تأثير اللغة – بدرجة أو بأخرى، لكل تلك الأسباب يحتل المصطلح اللغوي مكانة خاصة في كل العلوم والمعارف الدائرة في النطاق السيميولوجي، بما في ذلك دراسة البنية الشعرية.

وإذا أراد القارئ مزيدًا من التفصيل في المعلومات المتعلقة بالمصطلحات المستخدمة في اللغويات البنائية المعاصرة، والتي تسربت – تحت تأثيرها – إلى حقل السيميوتيكا (العلامية أو علم الإشارة)، فقد يكون مفيدًا أن يرجع إلى هذه المصادر:

- أو. س. أخمانوفا – معجم المصطلحات اللغوية – موسكو سنة ١٩٦٦. وينبغي أن نلاحظ أنه قد ألحق بهذا المعجم قاموس صغير وضعه ف. ف بلييايف تحت عنوان: المصطلحات الأساسية في العروض والشعر، الأمر الذي يجعل هذا المعجم ذا قيمة كبيرة بالنسبة لنا.

- ي. فاخك – المعجم اللغوي لدي مدرسة براج – موسكو سنة ١٩٦٤ م.
- إريك خيمب – معجم مدرسة اللغويات الأمريكية – موسكو سنة ١٩٦٠ م.

هوامش وتعليقات

١- إ. أ. جانشاروف: الأعمال المختارة في ثمانية مجلدات – المجلد الثاني – دار نشر الدولة – ص ٢٨٧.

٢- يقصد بالمفهوم العام كل نص حتى ولو لم يكن أدبيًّا، فالهياكل القديمة بهذا المفهوم، وأيقونات العصور الوسطى نصوص، ولوحات الفنون التشكيلية نصوص، وهكذا.
(مترجم).

٣- الباروك Baroque أسلوب في التعبير الفني ساد في القرن السابع عشر بخاصة، وتميز على الجملة بدقة الزخرفة وغرابتها أحيانًا، وباصطناع الأشكال المنحرفة أو الملتوية في فن العمارة، وبالتعقيد والصور الغريبة في الأدب. (المترجم).

٤- هو ألكسندر بوشكين Aleksander Pushkin شاعر وروائي، يعتبر أبا الأدب الروسي الحديث. ولد سنة ١٧٩٩ وتوفي سنة ١٨٣٧ م. (المترجم).

٥- نيقولاي فاسيلفتش جوجول Nikolai Vasilievich Gogol روائي وكاتب مسرحي روسي، ولد سنة ١٨٠٩ وتوفي سنة ١٨٥٢ م. (المترجم).

٦- مايكوفسكي Vladimir Mayakovsky شاعر روسي، ويعتبر في الطليعة من أدباء الثورة وأكثرهم شهرة، وقد عنى بضرب من الشعر الدعائي في مطلع الثورة، إضافة إلى أنه يعتبر رائد "المستقبلية" futurism في الأدب الروسي (المترجم).

٧- التحليل الأحادي للنص الأدبي: يقصد به إلى دراسة النص في ذاته دراسة لغوية وجمالية مستقلة. (المترجم).

٨- انظر كذلك: ي. م. لوتمان: بنية النص الأدبي – موسكو – دار الفن سنة ١٩٧٠ م. في ثلاثمائة وأربع وثمانين صفحة.

أهداف ومناهج التحليل البنائي للنص الشعري

أساس التحليل البنائي هو النظر إلى النتاج الأدبي باعتباره كلًّا عضويًّا متكاملًا، فالنص في ضوء هذا التحليل لا يتلقى كحاصل جمع آلي للعناصر التي تؤلفه، بل إن تفتيت هذه العناصر كل على حدة يترتب عليه فقدان قوام العمل بأكمله، فكل عنصر لا يتحقق له وجود إلا في علاقته ببقية العناصر، ثم في علاقته بالكل البنائي للنص الأدبي، وفي ضوء هذه الفكرة يكون التحليل البنائي مقابلًا للتقاليد العلمية الميتافيزيقية التي أرستها بحوث الفلسفة الوضعية في القرن التاسع عشر، ومستجيبًا للروح العامة التي بعثتها البحوث العلمية في قرننا الحالي، ومن ثم ليس محض مصادفة أن تغزو المناهج البنائية حقولًا في المعرفة العلمية شديدة التنوع والاختلاف، فمن اللغويات إلى علوم طبقات الأرض، ومن الحفريات إلى علوم القانون والتشريع، ومن الكيمياء إلى علم الاجتماع. بل إن مجرد التنبه إلى المنظورات الرياضية والإحصائية في المشكلات الناجمة عن هذا الوضع، وكذلك بلورة نظرية الأبنية كما لو كانت عملًا مستقلًّا وقائمًا بذاته، كل هذا يبرهن على أن تلك النظرية قد تجاوزت نطاق مناهج البحث في تخصص بعينه، إلى حيث تصبح نظرية في المعرفة العلمية على إطلاقها.

بيد أن هذا التحليل البنائي –كما هو واضح بالطبع – لا يعتبر في حد ذاته جديدًا تمامًا، وإنما تنبع خصوصيته من نفس مفهوم الطبيعة "الكلية" (أو العضوية) المشار إليها، فالعمل الفني يمثل بذاته واقعًا معينًا، وبهذه الصفة يمكن تحليله إلى أجزاء. فلنفترض إذن أننا نتعامل مع جزء من هذه الأجزاء، ليكن بيتًا في نص شعري، أو صورة رأس في لوحة زيتية لإنسان، ثم لنتصور بعد أن هذا الجزء المقتطع قد أدرج ضمن نص ما أعلم منه وأشمل، فلا شك أن هذا يعني أن ذات الصورة لرأس الإنسان – مثلًا – تكمل إحدى الجزئيات العديدة التي تتكون منها اللوحة، أو أنها تمثل

نصفها العلوي، أو أنها تكمل بدورها كل اللوحة، وطبقا لهذا المثال لا بد وأن نقتنع بإن إحدى الجزئيات النصية، حين تندمج مع سواها من الوحدات المختلفة التي تشكل كيانًا أعم منها وأشمل، هذه الجزئية ليست متساوية لما تعنيه في حد ذاتها.

والنظر في التصوير السينمائي يمنحنا في هذا الصدد بعض الملحوظات المثيرة للانتباه، فالمشهد الواحد يمكن له من خلال البنية الفنية للشريط السينمائي أن يتجلى في صور مختلفة طبقًا للنسبة بين الجزء المصور من اللوحة ومساحات الفراغ من ناحية، ثم بينه وبين إطار اللوحة من ناحية أخرى، أي أن نفس اختلاف التصميمات التصويرية يغدو وسيلة لنقل المعاني الفنية، أما اختلاف حجم الصورة، وهو الأمر الذي يتوقف على مساحة شاشة العرض، وكذلك اختلاف حجم القاعة، وغيرها من ظروف الإنتاج، فإنه لا يؤثر في ابتداع معاني فنية جديدة. وعلى هذا النحو فإن منبع التأثير الجمالي، أو الواقع الفني، في حالتنا الماثلة يكمن في العلاقة التناسبية الثنائية بين الجزء والكل في المشهد، وليس في الحجم على إطلاقه وفي حد ذاته، مجردًا من أية صلة بالمحيط الفني الذي يحيط به.

ومن الممكن الامتداد بهذه الملحوظة لتكون قانونًا أعم إلى حد ما، فإحدى الخصائص الأساسية للعمل الأدبي تتجلى حين نضع أمامنا مهمة تميز ما يعد من صميم النتاج الأدبي، وما بفقدانه يفقد هذا النتاج ذاتيته، مما هو عرضي. قد يكون ذلك العرضي هامًّا أحيانًا، ولكنه عند عزله عن العمل الأدبي يظل ذلك العمل رغم هذا التعبير محتفظًا بخصوصيته، باقيًا كما هو، وهكذا نستطيع، دون أدنى تردد، أن نطابق بين كل طبعات رواية "يفجيني أو نيجين"، بغض النظر عن اختلاف الحجم أو الخط أو نوعية الورق[1]، وفي ظروف أخرى يمكن أن نطابق كذلك بين العروض العديدة للتمثيليات المسرحية أو الغنائية.

وأخيرًا فإننا يمكن أن ننظر إلى نسخ اللوحات نسخًا غير ملون، وإلى الصور المطبوعة لها، ثم نطابق بين هذه وتلك وبين الأصل.

(اعتراض إيضاحي: حتى نهاية القرن التاسع عشر كان هذا النسخ هو الوسيلة الوحيدة لنقل المصورات. فانتقال الرسوم عن طريق الطبع أو النسخ ظل الأمد طويل هو الصيغة الأساسية في تعليم فني الرسم والموسيقى الكلاسيكية، والباحث الذي يحلل موقع الجسم على اللوحة يمكنه تمامًا أن يشرح نص النسخة غير الملونة عن طريق مطابقتها في هذا الصدد باللوحة الأصلية ذاتها).

إن الخدوش والبقع على اللوحات الحائطية يمكن أن تلحظ بأكثر من الرسم ذاته، ولكننا ننحيها جانبًا – أو نحاول تنحيتها – عند تلقيه، أما استمتاعنا بهذه اللوحات فهو ذو طبيعة جمالية، كما أنه – مرة ثانية – لا يأتي إلا باعتباره غلافًا لعملية الإدراك الحسي، وهو الغلاف الذي يحمي النص من الفساد. وبهذه الصورة فإنه لا يتحتم أن يدخل في حقيقة النص كل ما يميزه ماديًّا، إذا فهمنا المادية بمعناها الانطباعي الغفل، ذلك أن حقيقة النص لا يبدعها إلا نظام من العلاقات والتقابلات ذات الدلالة، وبعبارة أخرى لا يبدعها إلا ما يندرج تحت بنية النتاج الأدبي.

ومفهوم البنية، يعني قبل كل شيء، توفر الوحدة العضوية. وقد لاحظ "كلود ليفي شتراوس" هذه الخاصية حين كتب: "إن البنية ذات طابع عضوي، لأن علاقة العناصر المكونة لها تقتضي أن يكون تغيير أي عنصر مفضيًا بذاته إلى تغيير بقية العناصر"[٢].

أما الخطوة الجوهرية الثانية، التي تترتب على ما لاحظناه سابقًا، فهي ضرورة تحديد ما هو بنائي (عضوي) وما ليس ببنائي في عناصر الظاهرة الأدبية موضوع الدراسة، فالبنية تمثل بذاتها، وباستمرار، أنموذج، ولهذا فإنها تتميز عن النص بأنها أكثر تنظيمًا، وأكثر صحة، وأكثر حظًّا من التجريد (... الأحرى أن يقال إن النص لا يقابل بنموذج لبنية تجريدية واحدة، بل يقابل بدرج من البنى مرتبة حسب حظها من التجريد). أما النص في علاقته بالبنية فيتجلى كما لو كان تجسيدًا أو إحداثًا لها على مستوى معين. (هكذا "هاملت" شكسبير باعتباره كتابًا، وباعتباره عملًا مسرحيًّا، فهو من جهة قد ينظر إليه باعتباره عملًا فنيًّا واحدًا، في مقابل "هاملت"

سوماروكوف[٣]، مثلًا، أو في مقابل "ماكبث" شكسبير نفسه، وهو من جهة أخرى قد ينظر إليه باعتباره مستويين مختلفين لإحداث بنية مسرحية واحدة). وبالتالي فإن النص هو الآخر تدرجي، وهذا التدرج في النظام الداخلي يعتبر أيضا سمة جوهرية في بنية العمل الأدبي.

والمفارقة بين النسق System والنص (بالنسبة للغة يتحدثون عن مثل هذه المفارقة بين اللغة والكلام. ويراجع تفصيل هذا في الباب التالي) ذات مغزى أساسي في دراسة كل التخصصات الدائرة في نطاق البنائيات. ولا نتوقف الآن عند النتائج الكثيرة التي تترتب على هذا المدخل، ولكننا نتريث فقط، وبصفة مبدئية، عند بعضها.

وينبغي أن نؤكد قبل كل شيء أن المقابلة بين النص والنسق System ذات طابع نسبي، غير مطلق، فأولًا، وفي ضوء ما لاحظناه من "التدرجية" فيما سقناه من مفاهيم، فإن الظاهرة الأدبية الواحدة يمكن أن تتجلى، من بعض الجوانب، باعتبارها نصًّا، ويمكن أن تتجلى من جوانب أخرى باعتبارها نسقًا يحل شفرة النصوص التي تحتل مستوى أدنى، وهكذا تعتبر الأمثال والخرافات الكلاسيكية نصوصًا تفسر أوضاعًا أخلاقية أو دينية، ولكن هذه المواعظ تعتبر بالنسبة إلى من يتعامل معها من البشر "نماذج" تفسر على مستوى التطبيق الحياتي وفي سلوك قرائها.

وتظهر العلاقة بين مفهومي النص والنسق في شيء آخر، ذلك أنه من الخطأ إقامة تناقض حاد بينهما، كما لو كان النص هو "تجلي" الواقع، وكما لو كانت البنية مجرد مفهوم ذهني شديد التعقيد، إن البنية توجد – أو تحدث – في المعطيات التجريبية للنص، ولكن لا ينبغي الاعتقاد بأن العلاقة ثمة تمضي في اتجاه واحد، أو أن عالم التجربة هو المقياس الأعلى في إحداثها، فنحن في عالم التجربة المعيشة نطرح، باستمرار، ونلغي من تجاربنا وقائع معينة: السائق الذي يرقب حركة الشارع من خلال زجاج نافذة سيارته يلاحظ في ذات الوقت جماعات السائرين وهم يقطعون عرض الطريق، وفي ذهنه تنطبع، وفي لحظة، سرعة حركتهم واتجاهها، أي أنه يرقب تلك

الظواهر التي تتيح له التنبؤ بطبيعة سلوك المارة على جانبي الطريق: أطفالًا أو غيرهم، فاقدي النظر أو من أبناء الأقاليم، دون أن يتعمد – وليس هو ملزمًا بأن يتعمد – مراقبة تكل الظواهر التي قد تسترعي انتباهه من غير أن تؤثر في صحة اختياره للهدف المتوخي من مسلكه الخاص، فهو على سبيل المثال مطالب بأن يروض نفسه على عدم مراقبة ألوان الثياب والشعور وقسمات الوجوه، هذا على حين نرى في نفس الشارع وفي نفس اللحظة مخبر المباحث الجنائية والشباب عاشق الجنس اللطيف يريان الواقع بنظرة مختلفة، تمامًا، كل منهما بطريقته الخاصة، أي أن حاسة الملاحظة تعني – بنفس الدرجة – القدرة على ملاحظة شيء ما وعدم ملاحظة شيء آخر، والواقع المعيش يتمثل أمام كل ممن يهتمون بملاحظته في صورة خاصة، فمصحح التجارب الطباعية والشاعر يريان نفس الصفحة في نفس الكتاب ولكن بطريقة مختلفة، ومن المستحيل رؤية أي من مفردات الواقع دون وجود منهج لانتقائها، كما يستحيل حل شفرة النص الأدبي دون علم بمفاتيح هذه الشفرة، فالنص والبنية يتبادلان التأثير كل في الآخر، ولا يمكن أن يتحققا إلا ضمن هذه العلاقة التبادلية.

وهذا المثال الذي سقناه من الشارع يمكن أن يصلح في مقام آخر، إذ يمكن تأويله على أنه ثلاثة نصوص تتواجد في إطار موقف واحد (الشارع المزدحم بالناس والسيارات يتجلى في هذه الحالة كنص) وتنحل رموزها بواسطة مفاتيح ثلاثة مختلفة، كما يمكن تأويله كما لو كان نصًّا واحدًا يسمح بثلاثة طرق مختلفة في حل شفرته، وسوف نصادف مثل هذه الحالة فيما يلي بكثرة، ولن يقل عنها أهمية بالنسبة لنا ما سنلقاه من حالات يتاح فيها للبنية الواحدة أن تتجسد عبر عديد من النصوص المختلفة.

بيد أن الفهم الصحيح لخاصية المناهج البنائية في العلوم الإنسانية يقتضي إبراز ناحية أخرى من القضية، فليست كل بنية صالحة لكي تكون وسيلة لحمل ونقل "إبلاغ" أو "المعلومة"، ولكن كل وسيلة صلحت لنقل المعلومة تعتبر بالضرورة بنية، ومن هنا تنشأ مسألة الدراسة البنائية للأنظمة السيميولوجية[٤]. تلك الأنظمة التي

تستغل كعلامات والتي تستخدم – في ذات الوقت – لنقل وحمل المعلومة، إنه لأحرى بنا فيما يتعلق بالإنسانيات أن نتحدث عن المناهج السيميولوجية البنائية.

***

وحين ندرس النص الشعري بحسبانه – بصورة أخص – بنية سيميولوجية عضوية فإننا – في الواقع – سنتكئ على حصاد ما سبقنا من فكر علمي.

ورغم كل الاختلاف والتنوع في المبادئ العلمية الأساسية المحكومة، من ناحية، بالعلاقة بين منهج البحث ونمط أيديولوجي معين (وأعم من ذلك، نمط ثقافي)، وبقوانين التطور في المعرفة البشرية، من ناحية أخرى، يمكن أن نميز بين طريقتين في دراسة النتاج الأدبي، وأولى هاتين الطريقتين تنطلق من تصور أن الجوهر الفني مستسر في نفس النص، وأن كل نتاج يقيم بما هو، وفي هذه الحالة فإن عناية الدارس تتركز على القوانين الداخلية التي تحكم معمار النتاج الفني، أما ثانية الطريقتين فتعني النظر إلى العمل كما لو كان جزءًا من كل، كما لو كان تعبيرًا عما هو أكثر أهمية من النص نفسه: شخصية الشاعر مثلًا، الوجهة النفسية في العمل، أو الموقف الاجتماعي. وفي هذه الحالة فإن النص يعني الباحث لا من حيث هو في ذاته، بل باعتباره المادة التي يتوسل بها إلى بناء النماذج المشار إليها، والتي تنتمي إلى مستوى أكثر تجريدًا.

وكل من هاتين النزعتين مرت بها في تاريخ الدراسات الأدبية فترات قدر لها فيها أن تقوم بدورها في حل أكثر المشكلات العلمية حيوية، كما مرت بها فترات استنفدت فيها كل ما أتيح لها من إمكانات التطور العلمي، ومن ثم أفسحت مكانها للاتجاه المضاد. وهكذا نرى كيف أن الدراسات الأدبية في القرن الثامن عشر كانت تعني علم القواعد التي يعرف بها البناء الداخلي للنص، ومهما تحدث علماء الجمال في القرن التاسع عشر عن نزعة "ما ضد التاريخ" أو "المعيارية" أو "الميتافيزيقية" في "علم الأدب" إبان فترة القرن الثامن عشر فإنه لا ينبغي أن ننسى أنه في تلك الحقبة بالذات كتب "فن الشعر" لبوالو وكتبت بلاغة ليمانوسوف(٥) و"فن المسرحية في

هامبورج" الذي كتبه "ليسينج"[٦]. صحيح أن منظري القرن التاسع عشر تناولوا آراء سابقيهم في القرن الثامن عشر عن الفن من حيث تتسم "بالتفاهة" والاستغراق في "حرفية التكنيك" الكتابي، بيد أنه لا يجب – مع هذا – أن نتجاهل أن نظرية الأدب في حقبة القرن الثامن عشر بالذات، وبشكل لم يحدث فيما بعد، كانت وثيقة الارتباط بالنقد، وبالواقع الأدبي الحي، كما لا ينبغي أن نتجاهل، أن منظري القرن الثامن عشر وقد ركزوا اهتمامهم على قضية "كيف ينبغي أن يبني النص" استطاعوا أن يبدعوا ذخيرة ضخمة من الثقافة الفنية، والتي على أساسها – بحق – وجد الأدب الأوروبي في القرن التاسع عشر.

أما الفكر النظري في الحقبة التالية[٧]، فقد رفض بحسم الاعتراف بالنتاج الفني عملًا مستقلًّا وقائما بذاته، وبحث منظروه في النص عن التعبير عن النفس، أو روح العصر، أو ما إلى ذلك مما لا يعتبر في الحقيقة من جوهره، وبقدر ما تصوروا هذه المادة الخارجة عن النص حيوية، وغير محدودة، وأن النتاج الفني بالنسبة لها ليس إلا ثوبًا يستوعبها على طول الخط، فكأنه "وقوع الروح في أسر التعبير المادي" أو "الصورة المحدودة لما ليس بمحدود" بقدر ما كانت مهمة القارئ والباحث (والمفروض، كما اتضح مما سبق، أن الباحث ما هو إلا قارئ مؤهل) من وجهة نظرهم أن ينفذ من خلال النص إلى تلك المادة الكامنة وراءه، وانطلاقًا من وجهة النظر هذه نراهم يولون عناية كبرى لعلاقة النص بغيره من النصوص، وإدراج الجميع في تيار واحد نشيط، أو علاقة النص نفسه بالواقع الخارجي، أيًّا كان مفهوم هذا الواقع: تطور الروح العالمي أو نضال القوى الاجتماعية ... إلخ. أما النص منظورًا إليه في حد ذاته فلم يكن يمثل شيئًا ذا قيمة، لقد هبط إلى حد أن أصبح وكأنه مجرد شاهد أو أثر.

وفي الصراع بين الاتجاهات الأدبية التي شهدها القرن العشرون، والتي أضفى عليها الطابع العام للعصر مسحة من الدراماتيكية العنيفة، دوت أكثر من مرة أصوات عن الفساد المتأصل في هذه أو تلك من النزعتين المشار إليهما فيما سبق، ومثل هذه الأصوات تغض النظر عن أن كلًّا من هاتين النزعتين تعكس جانبًا معينًا

من واقع العمل موضوع الدراسة، وأن كلًّا منهما – أيضا – قد أفضت في مراحل معينة إلى أفكار عظيمة ومثمرة، وفي مراحل أخرى أدت إلى أعمال تتسم بالتقليد والتعصب المقيت.

ونتيجة لبعض الأسباب التاريخية اكتسب الصراع بين هاتين النزعتين – في القرن التاسع عشر بخاصة – طابعًا حادًّا، إذا أفضى تقهقر الدراسات الأدبية الأكاديمية إلى رد فعل مماثل في أعمال الدارسين المنتمين إلى ما يدعي بالمدرسة الشكلية ("حلقة موسكو اللغوية" في موسكو، و"جمعية دراسة اللغة الشعرية opoyaz" في بيتروجراد، ونقاد ومنظري المستقبلية). وقد كان المنطلق الأساسي، كما كانت الفضيلة الكبرى لهذا الاتجاه، تكمن في التأكيد على أن الفن ليس مجرد مادة ثانوية للدراسات التاريخية أو النفسية، بل إن للفن ذاتيته الجديرة بأن تكون موضوعًا للبحث، وقد اقتضى هذا الإعلان من الشكليين عن استقلال العمل الفني موضوعًا للدراسة ومنهجًا للبحث أن يبرزوا قضية النص في المقام الأول.

وحين اتضح للشكليين أنهم بهذا قد أصبحوا يقفون على أرضية "المادية Materialism" راحوا يؤكدون أن المعنى غير ممكن بدون المادة – العلامة، وأنه يتوقف على نظام تلك الأخيرة، وقد عبروا في هذا الصدد عن كثير من الأفكار اللامعة فيما يخص الطبيعة العلامية للنص الأدبي، وسبقت بعض مبادئهم في هذا المقام أفكار النظرية البنيوية، بل وحظيت بتأييد وتفسير عبر أفكار أكثر حداثة في علم اللغة البنائي، وفي حقول السيميولوجيا ونظرية المعلومات، ويمكن القول إن نظرية المدرسة الشكلية الروسية قد مارست تأثيرًا عميقًا في التطور العالمي للعلوم الإنسانية من خلال تأثيرها في حلقة "براج" اللغوية وعبر أعمال رومان جاكوبسون.

بيد أن عددًا من المطاعن في نظرية المدرسة الشكلية ما فتئت أن تكشفت منذ البداية الأولى لذلك الجدل الذي ما لبث أن احتدم حول أعمال عدد من النقاد الشبان، لقد دوى نقد الشكليين من ناحية أساطين الرمزية أولًا وقبل كل شيء، أولئك الذين كانوا يحتلون مكانة بارزة في حقل الدراسات الأدبية عند بدايات

العشرينيات من هذا القرن (ب. ب. ي بريوسف وآخرون)؛ فبما أن هؤلاء قد اعتادوا النظر إلى النص باعتباره مجرد رمز خارجي لما استسر من خواطر، فإنهم لم يستطيعوا التكيف مع مقولة تحول الفكرة إلى بنية. أما بقية زوايا الشكلية فقد استحقت الرفض من قبل الباحثين ذوي العلاقة بالفلسفة الألمانية الكلاسيكية، إذ كان هؤلاء الباحثون يرون في الثقافة حركة الروح وليس مجموعًا من النصوص، وأخيرًا، فقد انبعث النقد للشكليين من قبل علماء الاجتماع في عشرينيات هذا القرن ليشير إلى نظرية التحليل النقدي لدي الشكليين، باعتبار هذه النظرية رذيلتهم الأساسية، فلئن كان تفسير النص لدى الشكليين قد أفضى إلى الإجابة عن هذا السؤال: "كيف بني"؟، فإنه بالنسبة لعلماء الاجتماع قد صيغ على نحو مختلف: "بأي الظروف أحيط"؟.

إن تلخيص السيرة الدراسية للمدرسة الشكلية ربما قادنا خارج نطاق مهمتنا المباشرة، ولكنه ينبغي أن نلاحظ أنه من بين صفوف المدرسة الشكلية خرج هؤلاء الباحثون العظام: ب. م. إيخنباوم، ف. ب. شكلوفسكي، ي. ن. تينيانوف، ب. ف. توماشيفسكي، وأن تأثير مبادئها قد امتد إلى آخرين أمثال: ج. أو. فينوكور، ج. أ. جوكوفسكي، ف. ف جيبوس، ب. أ. سكافتيموف، ف. م. جيرمونسكي، م. م. باختين، ف. ف. فينوجرادوف، ف. ي. بروب، وعلماء آخرين كثيرين.

ولقد كان تطور المدرسة الشكلية مرهونا بالطموح إلى التغلب على ما لوحظ من فطرية التحليل الداخلي للنص، واستبدال المفهوم الجدلي للوظيفة الفنية للعمل بذلك التصور الميتافيزيقي لعلمية التلقي. وهنا ينبغي أن نؤثر بمكانة خاصة أعمال: ي. ن. تينيانوف، كذلك فغن تحول الشكلية إلى طريقة "وظيفية" يمكن أن يلحظ بوضوح لدى المدرسة السلافية التشيكية المرموقة في حقل الدراسات الأدبية، ومن أمثلتها أعمال: ي. مياكار جوفسكي، ي جراباك، م. باكوش، وغيرهم من أعضاء حلقة "براج" اللغوية، أو المرتبطين بها ارتباطًا وثيقًا من أمثال: ن. س تروبيتسكي ورومان جاكوبسون.

بيد أنه، وإن كانت الأفكار التي طرحتها "جمعية دراسة اللغة الشعرية" تستحق تمامًا ما أوليناه إياها من اعتبار، إلا أنه ينبغي أن نقف بحزم ضد ما يثار أحيانًا كثيرة من قناعات بأن الشكلية تعتبر المنبع الأساسي للبنائية، أو حتى افتراض أن ثمة تطابقًا بين هذين الاتجاهين العلميين، ذلك أن المبادئ البنائية تبلورت على حد سواء في أعمال الشكليين، أو في أعمال معارضيهم، فعلى حين تحدث فريق عن بنية النص، تناول آخرون بالبحث بنية وحدات أعم وأشمل، الثقافة، العصر، التاريخ القومي، وطبيعي أنه لا يمكن أن نسلك في إطار المدرسة الشكلية أمثال هؤلاء الباحثين، من نوع م. م. باختين، ب. ب بروب، ج. أ. جوكوفسكي، ف. م. جيرمونسكي، د. س. ليخاتشوف، ب. إ. يارخو، ب. أ. فلورينسكي، وكثيرين سواهم، هذا على حين أن قيمة أعمال هؤلاء بالنسبة لتطور الاتجاه البنيوي ليست محل خلاف.

إن دراسة الأدب من وجهة نظر سيميولوجية بنائية تضع في اعتبارها تجربة كل ما سبقها في علم البحث الأدبي، وإن كانت لها – مع ذلك – خاصيتها المميزة، فهي قد انبثقت في ظل تلك الثورة العلمية التي اتسمت بها أواسط القرن العشرين، كما أنها ترتبط عضويًّا بأفكار ومناهج اللغويات البنائية، والسيميولوجيا، وبنظرية المعلومات والسيبيرنيتيكا.

والنقد البنائي لا يمثل بذاته اتجاهًا علميًّا تم تشكيله وصيغ صياغة نهائية، ذلك أنه لكثرة وحيوية المشكلات المطروحة لا يتوفر لذلك الاتجاه الوحدة المطلوبة، أو حتى الوضوح العلمي، ومؤلف هذا الكتاب يعي تمامًا أن تلك الحقيقة العلمية لا بد وأن تضيف وجوهًا جديدة من القصور، فوق ذلك الذي قد يسببه قصوره الخاص كعالم.

على أن مؤلف هذا الكتاب لا يضع أمام نفسه هدف أن يقدم تلخيصًا كاملًا ومنهجيًّا لكل قضايا التحليل السيميولوجي – البنائي للنص، بل يريد فقط أن يقود القارئ إلى قلب تلك القضايا ومناهج حلها، وأن يطلعه على الطرق الممكنة لتحقيق نتائج نهائية، أكثر مما يقفه على تلك النتائج بذاتها.

هوامش وتعليقات

١- تعتبر هذه المطابقة خاصية في تلقي النص الفني ولكنها لا تعتبر قانونًا عامًّا بأية حال من الأحوال، ففي المكتبة كتب عديدة لرواية "صورة دوريان جراي" لأوسكار وايلد، صفها الطباعي واحد، ولكنها مختلفة في لون الورق، وفي كثير من المجتمعات القديمة نجد الأعمال المطبوعة بالحجر أو الرصاص تنتمي إلى نفس النص دون أن ينال منها القدم بالتدني أو التحريف.

2- Claude Levi – Strauss
Anthropolgie structural. Plon 1958 – p. 306

كلود ليفي شتراوس – الأنثروبولوجيا البنائية – بلون / سنة ١٩٥٨ – صفحة ٣٠٦.

٣- أحد الكتاب الروس الذين حاكوا نموذج هاملت لشكسبير. (المترجم).

٤- السيميولوجيا semiology كلمة يونانية الأصل تعني الإشارة، ويقصد بها في الاصطلاح النقدي علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها. وهذا يعني أن النظام الكوني بكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة، وهكذا فإن السيميولوجيا هي العلم الذي يدرس بنية الإشارات وعلاقاتها وتوزيعها ووظائفها الداخلية والخارجية. (المترجم).

٥- إحدى الشخصيات المؤثرة في اللغة والأدب الروسيين في العصر الحديث. (المترجم).

٦- من أشهر علماء الجمال في النقد الألماني مع مطالع القرن التاسع عشر (المترجم).

٧- يعني الحقبة التالية لما بعد القرن الثامن عشر (المترجم).

اللغة – مادة الأدب

في الأدب، مثله في هذا مثل عدد آخر من الفنون، تحظى بمكانة أثيرة تلك الخواص المميزة للمادة التي يتوسل بها إلى إعادة تشكيل الواقع المحيط، ونضرب هنا صفحًا عما يمس الطبيعة المعقدة للغة باعتبارها ظاهرة اجتماعية، مكتفين بالتوقف عند تلك الزوايا التي تعتبر أساسية فيما يعنينا من قضايا.

إن اللغة مادة الأدب، وهذا التعريف ذاته يستتبع أن اللغة بالنسبة للأدب تمثل القوام المادي، تمامًا مثلما يمثل اللون بالنسبة للرسم، والحجر بالنسبة إلى النحت، والصوت بالنسبة إلى الموسيقى.

بيد أن طبيعة "المادية" في اللغة تختلف عما سواها من مواد الفنون الأخرى، فاللون، أو الحجر أو ما أشبههما يظل خاملًا من الناحية الاجتماعية حتى يقع في يد الفنان، وهو حتى هذه اللحظة لا شأن له بعملية معرفة الواقع، صحيح أن كلًّا من هذه المواد يتمتع ببنيته الخاصة، ولكنه منح هذه البنية من قبل الطبيعة، ولا علاقة لما منحه بأية عمليات أيدلوجية أو اجتماعية، أما اللغة في هذا المقام فتمثل مادة من نوع خاص، وتتميز بفاعلية اجتماعية عالية، حتى من قبل أن تطولها يد الفنان.

وتعرف اللغة في العلوم الدائرة في فلك السيميوتيكا باعتبارها جهاز البلاغ الإشاري، المحقق لغايتي حمل ونقل المعلومة، وفي موطن القلب من أية لغة يقع مفهوم "العلامة" أو "الإشارة" بوصفه العنصر الأكثر أهمية في هذه اللغة.

والعلامة ذات جوهر ثنائي، فهي حين تتجسد في تعبير مادي معين يمنحها منظورها الشكلي، فإنها تتمتع داخل حدود لغتها بمعنى ما يكون ما يسمى بمضمون تلك العلامة، وهكذا فإنه بالنسبة لكلمة "وسام"[١] مثلًا، نرى أن التوالي المعين لأصوات اللغة الروسية، والبنية النحو – صرفية، كل ذلك يشكل العبارة، أما المعاني

الثقافية والتاريخية والمعجمية فتمثل المضمون. فإذا ما انتقلنا من ثمة إلى نفس الوسام، وليكن وسام القديس "جورجي" من الطبقة الأولى، على سبيل المثال، فسوف نجد أن الدلائل الوسامية: الشعار والنجمة والوشاح، سوف تمثل العبارة، أما التكريم المقترن بتلك المنحة، وعلاقة قيمتها الاجتماعية بغيرها من الأوسمة في روسيا الإمبراطورية، وتصور جلائل الأعمال التي يعتبر هذا الوسام شاهدًا عليها –كل ذلك سوف يمثل المضمون.

ومن هذا يمكن أن نستنبط النتيجة الآتية، وهي أن العلامة تقوم دائمًا على الاستبدال، ففي حركة العلاقة الاجتماعية تتجلى باعتبارها بديلًا للجوهر الذي تمثله، أما علاقة البديل بالمبدل منه، أو علاقة العبارة بالمحتوى فتمثل ما يدعى "بدلالة الرمز أو العلامة، ولأن الدلالة هي باستمرار" موقف ما "فإن العبارة والمحتوى لا يمكن أبدا أن يتجانسا، أو أن يكونا نفس الشيء، ذلك أنه لكي تكون عملية التوصيل ممكنة، فإن التعبير ينبغي أن يكون ذا طبيعة مختلفة عن تلك التي يتميز بها المحتوى، ثم إنه إذا لم يكن بين العبارة والمحتوى وجه مشترك، وكان تطابقهما لا يتحقق إلى في حدود اللغة التي ينتميان إليها – كالتطابق بين الكلمة والموضوع الذي يشير إليه مثلًا – فإن العلامة في هذه الحالة تسمى علامة اصطلاحية. والكلمة من ثم هي أكثر أنماط الرموز الاصطلاحية شيوعًا. أما إذا كان بين العبارة والمحتوى وجه شبه ما، كالموجود – مثلًا – بين رقعة الأرض والخريطة الجغرافية التي تمثلها، أو بين الوجه واللوحة التي رسمت له، أو بين الإنسان وصورته الفوتوغرافية، فإن العلامة في هذه الحالة تسمى العلامة "الأيقونية"[٢] أو التصويرية.

هذا والاختلاف بين العلامات التصويرية والعلامات الاصطلاحية ليس فيه أية صعوبة من الناحية العلمية، كذلك فإن التقابل بينهما من الناحية النظرية ضروري من أجل توظيف الثقافة كجهاز متكامل للتوصيل.

بيد أنه ينبغي أن يؤخذ في الاعتبار أن مفهوم "التشابه" بين العلامة والموضوع الذي ترمز إليه يتميز بدرجة عالية من "الشرطية"، ويخضع على الدوام للمسلمات

الثقافية السائدة، فالرسم يسوي بين موضوع وصورة النسبة القياسية بينهما كالنسبة بين الثلاثة والاثنين، ومن وجهة نظر الطوبولوجيا – أو علم الهندسة اللاكمية – يتشابه شكل مربع ما مع شكل دائرة ما، أما المسرح فتراه يمثل لك حجرة ما، على حين يعتبر من المسلمات غياب ذلك الجدار الذي يجلس قبالته المشاهدون، وفيه – كذلك – يقوم حديث الممثل إلى نفسه بوظيفة العلامة التصويرية لتيار أفكار الشخصية المسرحية، على الرغم من أنه لا يمكن القول هنا بشبه ما بين الرموز والمرموز إليه، اللهم إلا إذا أخذنا بعين الاعتبار مجمل النظام الاصطلاحي للعمل، نعني لغة المسرح[٣].

والرموز أو العلامات لا توجد في اللغة وكأنها تراكم آلي لكيانات مستقلة بذاتها ولا صلة بينها، بل هي – على العكس – تشكل نسقًا أو نظامًا، ذلك أن اللغة نظامية بطبعها، ونظاميتها تتحقق قواعد معينة، وهذه القواعد هي التي تحدد علاقة العناصر فيما بينها.

واللغة بنية تدرجية، فهي تتوزع إلى عناصر من مستويات مختلفة، وعلم اللغة – على وجه الخصوص – يميز بين هذه المستويات: الصوتي والصرفي والمعجمي والتركيبي وما فوق التعبيري (نسوق هنا أكثر التقسيمات عمومية، وفي بعض الأحوال قد يكون ضروريًّا أن نميز حتى بين المستويات المقطعية والتنغيمية وما إلى ذلك من مستويات). وكل من هذه المستويات يتم تنسيقه طبقًا لنظام معين من القواعد، يختص به ويميزه.

ونظام اللغة ينهض على محورين بنائيين، فعناصرها – من ناحية – تتوزع باختلاف أصولها إلى طوائف نوعية متكافئة: جميع وجوه الإعراب بالنسبة لاسم ما، جميع مرادفات كلمة ما، جميع أحرف الجر في لغة ما، وهكذا، وحين نشرع بالفعل في بناء تعبير ما بلغة ما فإننا ننتقي من كل طائفة متكافئة النوع الكلمة الضرورية أو الصيغة التي لا غنى عنها، وتنظيم عناصر اللغة على هذا النحو يدعي "بالموقعية".

ومن ناحية أخرى، فلكي تشكل الوحدات اللغوية المختارة سياقًا صحيحًا من

وجهة نظر اللغة التي تنتمي إليها فإن من الضروري أن تبني هذه العناصر بطريقة معينة، بأن تنسق الكلمات فيما بينها في ضوء القواعد الصرفية المختصة، ثم بأن تنسق الوحدات التركيبية وهكذا، وتنظيم اللغة على هذا النحو هو ما يدعي بالسياق، ومن ثم فإن النص إنما يتم تنسيقه على محورين: محور "انتخابي" أو "موقعي"، ومحور "تركيبي" أو "سياقي"(٤).

وإذا كنا بصدد النظر في النص فسوف نكتشف – على أي مستوى كان هذا النص – أن العناصر المحددة له سوف تتكرر، أما بقية العناصر فسوف تتعرض للتغير، وهكذا فإننا حين ننظر في كل النصوص المدونة باللغة الروسية نكتشف تكرارًا مستمرًا لاثنين وثلاثين حرفًا تتكون منها الأبجدية الروسية، هذا على الرغم من أن الأشكال الكتابية لهذه الأحرف في الطباعة بشتى أنواعها وفي الخطوط اليدوية على تنوع كتابيها يمكن أن تختلف اختلافًا شديدًا، أكثر من هذا سوف نلتقي خلال النصوص المكتوبة بالفعل "بأشكال" فقط لأحرف الأبجدية الروسية، أما الأحرف في ذاتها وكما هي فإنها تمثل في حقيقتها "ثوابت بنائية" أو "نماذج مثالية" يسجل بواسطتها معنى هذا أو ذاك من الأحرف، وهكذا فإن "الثوابت" هي الوحدات البنائية الدالة، ومهما كان لها من تجليات شكلية عبر النصوص الفعلية فإن هذه الأشكال ليس لها سوى معنى واحد، هو معناها.

وانطلاقًا من وعينا بهذا، فإن بإمكاننا أن نميز في كل نظام اتصالي بين منظوره البنائي الثابت والذي يدعي – طبقا لفرديناند دي سوسيير – "باللغة"، وإحداثياته المتغيرة عبر النصوص المختلفة، والتي تعرف طبقا لنفس التقاليد العلمية "بالكلام"، وهذه التفرقة بين ما يعتبر "لغة" وما يعتبر "كلامًا" هي إحدى أصوليات اللغويات المعاصرة، ويطابقها – تقريبًا – في مصطلحات نظرية المعلومات theory of information المقابلة بين الرمز الشفري code (= اللغة) والبلاغ (= الكلام).

وتتوازى علاقة اللغة (الشفرة) بالكلام (البلاغ) مع علاقة النظام system بالنص text، ولفهم هذه العلاقة فإن من الأهمية بمكان أن نميز بين المنطلقات اللغوية

لكل من المتكلم والسامع، والتي على أساسها تبنى النماذج (أو الموديلات) اللغوية، التركيبية (إنتاجية أو توليدية) والتحليلية، وهي نماذج تختلف مبدئيًا من حيث سماتها المميزة.

وكل أنواع الظواهر، التي تتفق مع التحديد السابق، تنعت في علم "السيميوتيكا" باعتبارها لغات، ومن هذا يتضح أن مصطلح "لغة" يستخدم في هذا المقام بمعنى أكثر سعة مما يستخدم فيه عادة، وتحته يندرج:

١- اللغات الطبيعية ومفهومها مساوٍ في معناه لمصطلح "اللغة" في استعماله العادي، ومن أمثلة اللغات الطبيعية: اللغة الروسية، اللغة الإستونية، اللغة الفرنسية، اللغة التشيكية، وغير ذلك من اللغات.

٢- اللغات المصطنعة، وهي الأنظمة الإشارية التي يبدعها الإنسان، والتي تستخدم في مجالات تخصصية ضيقة من النشاط البشري، وإلى هذا النوع تنتمي كل اللغات العلمية (يقصد بذلك نظام الإشارات الاصطلاحية وقواعد استخدامها، ومن أمثلة ذلك الإشارات المستخدمة في علوم الجبر، أو الكيمياء، فهي من وجهة نظر السيميوتيكا معادلة في الدلالة للغة) والأنظمة التي من قبيل نظام الإشارات المستعمل في الشوارع والطرقات، هذا ويتم وضع اللغات المصطنعة على أساس من اللغات الطبيعية كنتيجة لعلمية تبسيط مقصود لميكانزيم هذه اللغات.

٣- الأنظمة النموذجية الثانوية، وهي الأنظمة السيميوتيكية المبنية على أساس اللغة الطبيعية، وإن كانت ذات بنية أشد منها تعقيدًا، ومن هذه الأنظمة النموذجية الثانوية: الطقوس، كل مجموعات التواصل الإشاري عقدية أو اجتماعية، الفنون، وجميعها تندرج في كل سيميوتيكي مركب وموحد، هو الثقافة.

هذا، وإن علاقة اللغة الطبيعية بلغة الشعر تتحدد في ضوء ما نلحظه من تعقيد في علاقة اللغات الأولية والثانوية داخل كل مركب موحد ممثل في ثقافة ما.

وخاصية اللغة الطبيعية باعتبارها مادة للفن تفسر إلى حد كبير تميز الشعر، بل وأعم من هذا تميز فن القول في مجمله، عن بقية ضروب الإبداع الفني.

ذلك أن لغات أمم المعمورة ليست عوامل خاملة في تكوين الثقافات، فمن ناحية تعتبر اللغات بذاتها ثمرة للعملية الثقافية المعقدة عبر العديد من القرون، وبقدر ما إن العالم الكبير الذي لا يني بنا يجلى من خلال اللغة منقحًا، ومستويًا، وذا بنية واضحة، فإن اللغة الطبيعية ذات العلاقة بهذا العالم تغدو نموذجًا له، تصبح بمثابة إسقاط للواقع على سطح اللغة، ولكن بما أن اللغة الطبيعية أحد العوامل البارزة في تشكيل الثقافة القومية، فإن النموذج اللغوي للعامل يصبح بدوره واحدًا من العوامل المنظمة للمشهد القومي من العالم، ومن ثم فإن تأثير اللغة القومية في تشكيل الأنظمة النموذجية الثانوية هو حقيقة واقعة لا تحتمل الجدل، وبخاصة فيما يتعلق بوجودها في الشعر.

ولكن، ومن جهة أخرى، نرى عملية إبداع الشعر على أساس من الأعراف اللغوية القومية عملية لا تخلو من تعقيد وتناقض، وقد رفعت المدرسة الشكلية في حينها شعار "اللغة" بحسبانها المادة التي يقوم الشعر بترويض مقاومتها، وفي مناهضة هذا الوضع ولدت نظرة أخرى إلى الشعر باعتباره إحداثًا آليًا للقواعد اللغوية، وأنه لا يعدو أن يكون واحدًا من عديد الأساليب الوظيفية للغة. وقد انخرط ب. ف. توماشيفسكي في جدل مع واحدة من أكثر وجهات النظر تطرفًا في التأكيد على أن كل ما يوجد في الشعر إنما هو موجود بالفعل في اللغة، فلاحظ أنه "يوجد في اللغة حقًّا كل ما يوجد في الشعر، باستثناء الشعر نفسه"!! وإن كان توماشيفسكي – والحق يقال – قد بدأ في أعماله الأخيرة يؤكد أكثر فأكثر على الملامح المشتركة بين كل من القواعد الشعرية واللغوية.

وفي الوقت الحاضر، فإن كلتا النظريتين – الصراع مع اللغة، ورفض التميز النوعي للشعر في علاقته باللغة الطبيعية – ما زالتا تمثلان طرفي نقيض لا مناص منه عند كل مرحلة مبكرة من مراحل التطور العلمي.

إن اللغة تشكل الأنظمة الثانوية، وهذا يجعل أجناس القول، دون جدل، ثرية إلى حد كبير بإمكاناتها الفنية، بيد أنه لا ينبغي أن ننسى أن ثمة مصاعب نوعية لا يستعان بها، تتعلق بالذات بهذا الجانب المضني للفنان من جوانب اللغة.

واللغة بكل نظامها تتصل اتصالًا وثيقًا بالحياة، تحاكيها، وتتغلغل فيها، إلى حد أن الإنسان قد كف عن التمييز بين المسمى والاسم، وبين مستوى الواقع ومستوى انعكاسه في اللغة، ولهذا الوضع ما يشبهه في الفن السينمائي، لقد كانت العلاقة الآلية الوثيقة بين الصورة والموضوع الذي تصوره حائلة، ولفترة طويلة، بين السينما وأن تصبح فنًّا من الفنون، ولكن، ونتيجة لظهور فن المونتاج والكاميرا المتحركة، أصبح ممكنًا أن يصور الموضوع الواحد بطريقتين مختلفتين على الأقل، ولم يعد تعاقب الموضوعات في واقع الحياة يحدد بطريقة أوتوماتيكية تعاقب المشاهد على شريط التصوير، ومن يومها انتقلت السينما من مجرد نسخ واقع الحياة إلى حيث أصبحت تملك لغتها الخاصة.

ولكي تصبح للشعر لغته الخاصة، تلك اللغة التي يتم إبداعها على أساس من اللغة الطبيعية، وأن تكون غير مساوية لها، لكي يصبح الشعر فنًّا، يقتضي الأمر كثيرًا من الجهد، ومنذ بواكير فن القول انبثقت هذه الضرورة الحاسمة: يجب أن تتميز لغة الأدب عن لغة الحياة اليومية، وأن تمتاز تلك اللغة التي يتوسل بها إلى إعادة خلق الواقع لغاية فنية عن تلك اللغة التي تستخدم لغاية إعلامية أو إخبارية، هكذا تتحدد حاجتنا إلى الشعر!!

هوامش ومراجع

١- رموز هذه الكلمة كما تكتب في اللغة الروسية opgeH، ولكنها تنطق كما تنطق الكلمة التالية بالإنجليزية orden (المترجم).

٢- الأيقنة تعني صنع الأيقونات على شكل تماثيل، وقد تعني التمثيل عن طريق الرسم أو

التصوير الزيتي أو النحت، نسبة إلى أيقونة وهي التمثال، والمعبود منه بصفة خاصة. والمقصود من كل ذلك هو التمثيل عن طريق التصوير، وهو المعنى الذي ينسجم مع السياق (المترجم).

٣- انظر تفصيل هذا في:

٤- أوسبنسكي، ي. لوتمان: الاصطلاحية في الفن – دائرة المعارف الفلسفية – المجلد الخامس – موسكو سنة ١٩٧٠ – صفحة ٢٨٧ – ٢٨٨.

٥- البارادجم paradigm يعني جدولًا أو قائمة بكل الصيغ الاشتقاقية لكلمة متصرفة، كما يشير إلى أي مجموعة من الكلمات تكون في علاقات تبادلية في نفس الموقع (مثل قديم – جديد).

أما السنتاجم syntagm فيعني منظمة من الكلمات تشكل وحدة مركبة أكبر من ذلك (مثل ساق – قدم، حين تدخل في نسق تركيبي فنقول: على قدم وساق).

وهكذا فعلى حين يشير البارادجم إلى الموقع يشير السنتاجم إلى النسق، وعلى حين يحظى الأول بطبيعة رأسية يحظى الثاني بطبيعة أفقية، انظر:

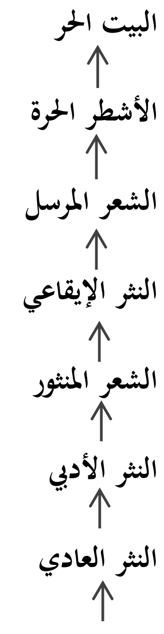
Dictionary of language and linguistics,
R. R. K. Hartmann & F. C. STORK.

الشعر والنثر

من البديهيات العامة في نظرية الأدب التأكيد على أن الكلام العادي للإنسان، والكلام المقدم في شكل نثر فني، ينتميان إلى نفس النوع، ونتيجة لهذا فإن النثر في علاقته بالشعر يعتبر أوليًّا وسابقًا. ويلخص عالم نظرية الشعر المتميز ب. ف. توماشيفسكي بحوثه التي استغرقت سنين طويلة في هذا الحقل قائلًا: "إن من أوليات المبادئ اللغوية تلك المقولة التي تفترض بأن الشكل الطبيعي للكلام البشري المنظم هو النثر"[١].

أما الكلام الشعري فينظر إليه باعتباره ظاهرة ثانية ذات بنية أشد تعقيدًا ويقترح "زيجموند تشيربي" هذا السلم للانتقال من الأبسط إلى الأكثر تعقيدًا في البنية الفنية:–

البيت الكلاسيكي ذو الالتزامات الصارمة[٢]



النثر العملي (العملي، الإداري، العسكري، القانوني، الصناعي والتجاري، الصحفي).

ومن جانبنا سنحاول أن نثبت كيف أنه بتدرج التصنيف من البساطة إلى التعقيد يختلف وضع الأجناس الأدبية: المحادثة ← الأغنية (النص+اللحن) ← الشعر الكلاسيكي ← النثر الفني.

وطبيعي أن مثل هذا التصنيف تقريبي إلى حد كبير، ومع ذلك لا يمكن أن نوافق على مقولة أن النثر الفني يعتبر، من الوجهة التاريخية، صيغة الانطلاق، وأنه صنو الكلام العادي غير الفني (أما قضية الشعر المرسل فلنا تحفظات بشأنها على حدة).

وحقيقة الأمر أن العلاقة بخلاف ذلك، فالكلام الشعري (مثله في ذلك مثل الترنم والغناء) كان هو الصيغة الوحيدة الممكنة لفن القول، ومن ثم كانت خصوصية "لغة الفن الأدبي" وتميزها عن الكلام العادي، وبعد ذلك فقط يبدأ "التجانس": فمن هذه المادة – المتميزة نسبيًّا – تخلقت اللوحة العاكسة للواقع، وبوسائل اللغات الإنسانية انبنى الرمز – النموذج، فإذا كانت اللغة بالنسبة إلى الواقع تتجلى كما لو كانت بنية تعيد صياغته وتشكيله، فإن الأدب يمثل بذاته بنية كل الأبنية.

إن التحليل البنائي للأدب ينطلق من حقيقة أن الطريقة الأدبية ليست عنصرًا ماديًّا في النص، وإنما هي موقف، ومن ثم يوجد فارق جوهري بين حالتين: الحالة الأولى – غياب القافية عن شعر لم يفطن بعد إلى إمكانات وجودها (على سبيل المثال: الشعر الروماني اليوناني القديم، وشعر الملاحم الروسي، وما أشبه ذلك) أو شعر لم يعد يحتذيها، فيكون غياب القافية عنه داخلًا ضمن توقع المتلقي ومندرجًا في القيمة الجمالية لهذا الضرب من الفن (كالشعر المرسل المعاصر، مثلًا)، أما الحالة الثانية، فهي غياب القافية عن بيت أو أكثر في شعر يعتبر القافية ضمن الظواهر الخاصة بالنص الشعري، ففي الحالة الأولى لا يعتبر غياب القافية عنصرا ذا مغزى من الناحية الفنية، على حين أن غيابها في الحالة الثانية يعتبر حضورًا "للاقافية"، أو ناقصًا قافية، ففي الحقبة التي كان ذوق المتلقي خلالها يتربى في مدرسة شعرية أعلامها جو كوفسكي وباتيوشكوف وبوشكين إبان شبابه، كان مفهوم الشعر نفسه يتطابق مع فن الشعر الرومانتيكي، وهكذا خلق النظام الفني إحساسًا بعدم غياب "الطريقة"، بل

وبوصولها إلى درجة التشبع القصوى، بيد أن هذا كان بالأحرى "ناقص – طريقة"، أي كان نظامًا قائمًا على مواقف رفض مستمرة وواضحة للقارئ، وبنفس المعنى نجد النص الشعري الراجع إلى سنة ١٨٣٠م، والمكتوب طبقا لمبادئ الفن الرومانتيكي، يخلق انطباعًا أكثر وضوحًا وتجردًا بأنه يفتقد من عناصر البنية الفنية أكثر مما يفتقده النص الشعري في عصر بوشكين.

إن النظرية الوصفية في فن الشعر تشبه شخصًا يكتفي فقط بأن يلاحظ وأن يسجل ما يلاحظه من ظواهر معينة في واقع الحياة (وليكن مثلا "شخصًا عاريًا") وأما النظرية البنائية في الشعر فإنها على الدوام تنطلق من تلك الحقيقة، وهي أن الظاهرة الملحوظة ليست إلا واحدًا من مكونات كل مركب، إن هذه النظرية أشبه بمن يلاحظ الظاهرة ثم يسأل في إلحاح: "في أي موقف هي؟" فمن الواضح أن الشخص العاري في حوض الاستحمام ليس معادلًا لنظيره العاري في محفل اجتماعي مثلًا، إذ في الحالة الأولى يعتبر غياب الثياب ملحظًا عامًّا، لا يدل بذاته على شيء مما يميز الشخص الماثل، بل إن رباط العنق المفكوك من حفلة من حفلات "البالية" ربما دل على درجة من العري أكثر من تلك التي يدل عليها غياب الثياب في حوض الاستحمام، كذلك فإن تمثال "أبولو" في المتحف لا يبدو عاريًا، ولكن جرب أن تشد برقبته رباط عنق، وساعتها سيدهشك بابتذاله!!

ومن وجهة نظر بنائية فإن العمل الفني حين يتجسد نصًّا مصفوفًا في حروف طباعية يفقد قيمته المطلقة والمستقلة، باعتبار هذه القيمة هي الموضوع الوحيد للتحليل الفني، وبالتالي ينبغي أن نرفض، وبإصرار، أي تصور بأن النص والعمل الفني مترادفان، فما النص إلا واحد من مكونات العمل الفني، وإن كان – بالطبع – أكثر هذه المكونات أهمية، وبدونه يصبح العمل الفني ضربًا من المستحيل، غير أن التأثير الفني في مجمله ينبثق من عملية مقارنة النص بالكل الفني الذي تتركب منه منظومة القيم الحيوية والجمالية والفكرية.

وفي ضوء هذا الذي سبق يمكن تحديد العلاقة التاريخية بين كل من الشعر

والنثر[٣]. وما ينبغي أن نلاحظه قبل كل شيء، هو أن الأجناس غير المنظومة على تعددها، سواء في التراث الشعبي أو في أدب القرون الوسطى، تختلف جذريًّا عن النثر في القرن التاسع عشر، وما تعميم المصطلحات في مثل هذه الحالة إلا نتيجة لانمياع المفاهيم لدينا.

إن هذه الأجناس لا تشكل قسيمًا يقابل الشعر، بحكم أنها نشأت وتطورت قبل أن ينشأ ويكتمل[٤]، ثم إنها لا تشكل معه ثنائية متقابلة الطرفين، وإنما تتلقى خارج أية صلة به، بل إن أجناس التراث الشعبي المنظمة لا تقع هي الأخرى على طرف نقيض من تلك التي نعتبرها أجناسًا نثرية، وإنما هي ببساطة لا علاقة لها بها، بحكم أن هذه وتلك لا تتجليان كضربين من ضروب فن واحد، بل كفنين مختلفين: أحدهما غنائي والآخر دارج. إن علاقة الأجناس النثرية المنتمية إلى التراث الشعبي – الفولكلور – أو الراجعة إلى القرون الوسطى بالكلام الدارج تختلف تمامًا عن علاقة أيهما بنثر القرن التاسع عشر، بحكم غياب الصلة بين تلك الأجناس وبين الشعر.

لقد كان نثر القرن التاسع عشر قسيمًا يقابل الكلام الشعري الذي كان يتلقى حينذاك كما لو كان ظاهرة اصطلاحية غير طبيعية، ثم ما لبث أن تحول إلى ظاهرة طبيعية مألوفة، وما هذه العملية إلا جانب واحد من جوانب علم الجمال الذي يفترض أن تصوير الحياة، والحركة تجاه الواقع، هما غاية كل فن.

أما النثر في التراث الشعبي، وفي أدب القرون الوسطى، فيحيا طبقًا لقوانين أخرى: فما أن ولد من أعماق بيئة الحديث الدارج حتى بدأ يطمح إلى الانفصال عنها، وعند تلك المرحلة من مراحل التطور الأدبي لم تكن "الحكاية" عن الواقع تستقبل باعتبارها عملًا فنيًّا كاملًا، ومن هنا فإن المدونات التاريخية لم تكن لتعامل، لا من قبل القراء، ولا من قبل المدونين أنفسهم، باعتبارها نصًّا فنيًّا، بكل ما يعنيه هذا المفهوم من معنى.

إن العناصر البنائية المكونة لملامح الأسلوب النثري المتجه – عن وعي – إلى

الانمياز عن بيئة الحديث الدارج تمثلت – آنذاك – في غرابة اللغة الأدبية، وفي الإبهار الخيالي بموضوعات وحكايات السحرة، وفي النزعة الشرطية الواضحة في طرق القص والحكاية، ثم التتبع الصارم لطقوس الجنس الأدبي.

ولن نتوقف عند تلك القضية المعقدة، الخاصة بمكانة النثر في أدب القرن الثامن عشر ومطالع القرن التاسع عشر، يكفي أن نلاحظ فقط أنه كيفا كان حظ الوضع العام من الواقعية، فإن نظرية الأدب لذلك العهد تناولت بالاستخفاف فن الرواية، مثلما تناولت بالاستخفاف غيره من الأجناس النثرية، وكما لو كانت هذه الأجناس ضروبًا من الفن هابطة المستوى، ذلك أن نثر هذه الفترة كان ما يزال بعد، إما ممتزجًا بأخلاط فلسفية وسياسية واجتماعية، ومن ثم تلقاه المتلقي باعتباره جنسًا تعبيريًّا يتجاوز نطاق الأدب الرفيع(٥)، أو محسوبًا – طبقًا للاعتقاد السائد – لصالح القارئ القانع، والذي لم يتكون ذوقه تكونًا جماليًّا.

أما النثر بالمعنى الحديث لهذه الكلمة فلم ينشأ في الأدب الروسي إلا منذ بوشكين، وكان يجمع في وقت واحد بين معنى النثر باعتباره فنًّا رفيعًا، ومعناه باعتباره "ما ليس بشعر". ثم كان أن انبثقت نظريات الجمال الرافعة شعار "الحياة الواقعية"، مع قناعة بأن منبع الشعر هو "الواقع"، وبهذه الصورة، وعلى قاعدة من الثقافة الشعرية وحدها، أصبحت عملية التلقي الجمالي للنثر أمرًا ممكنًا.

ومعنى ذلك أن النثر الفني ظاهرة متأخرة كثيرًا من الناحية الزمنية عن الشعر، وهي تعود بنشأتها إلى مرحلة من الوعي الجمالي أوفر نضجًا، ولهذا السبب بالذات، نعني لأن النثر من الناحية الجمالية يعتبر "ثانيًا" بالنسبة إلى الشعر، ولا يتم تلقيه إلا على أساس منه، فإن الكاتب يمكن أن يجرؤ على الاقتراب بأسلوب النثر الفني من مستوى الخطاب الدارج، دون خشية من أن يفقد القارئ إحساسه بأنه يتعامل لا مَعَ الواقع، بل مع صورة الواقع.

وانطلاقًا من هذا، وبغض النظر عما قد يبدو من بساطة النثر واقترابه من

الكلام العادي، فإنه من الناحية الجمالية يعتبر أكثر تعقيدًا من الشعر، وما بساطته البادية إلا بساطة ظاهرية، إن الحديث الدارج يعادل النص في الحقيقة، أما النثر الفني فيساوي النص مضافًا إليه "سالب طريقة" الأداء الشعري لكلام اصطلاحي:

الحديث الدارج = النص

النثر الفني = النص + – طريقة الأداء الشعري لكلام اصطلاحي.

وينبغي أن نلاحظ من جديد أن العمل الفني النثري في هذه الحالة لا يعني النص فحسب، لأن النص ليس إلا واحدًا من العناصر المكونة للبنية الفنية المعقدة.

ثم أمكن بعد ذلك صياغة المعايير الفنية التي تسمح باستقبال النثر كعمل فني مستقل بذاته، نعني بغض النظر عن علاقته بالثقافة الشعرية، بل إنه في مراحل معينة من التطور الأدبي ينقلب الموقف رأسًا على عقب، فيصبح الشعر هو الذي يتلقى على أساس من النثر، ذلك الأساس الذي يمثل – بالتالي – دور القاعدة بالنسبة للنص الفني.

ولعل من الملائم أن نلاحظ بهذه المناسبة أن البساطة الفنية في ضوء التحليل البنائي تتجلى باعتبارها نقيضًا للبدائية أو الفطرية، وليس من قبيل الغرام إطلاقًا بالمفارقات اللفظية أن نؤكد أن البساطة الفنية أكثر تعقيدًا من التعقيد الفني ذاته، مادامت تلك البساطة لا تنشأ إلا من باب "تبسيط" ذلك الأخير وعلى خلفية منه.

وبهذه الصورة، فإن تحليل البنى الفنية لفن القول يبدأ عمليًا بالشعر باعتباره أكثر أنظمة هذا الفن بساطة وأولية، ثم باعتباره النظام الذي تتجسد عناصره – إلى درجة كبيرة – فيما يعبر عنها داخل النص، ولا تتحقق بمجرد اعتبارها "طريقة الأداء"، ذلك أنه عند تحليل النتاج الشعري تلعب المواقف والعلاقات الخارجية عن النص دورًا أقل نسبيًا من ذلك الذي تقوم به في فن النثر.

إن طريق البحث يبدأ من الشعر ليصل إلى النثر بحسبانه البنية الأكثر تعقيدًا، يعيد مرة أخرى الحركة التاريخية لتطور الواقع الأدبي، هذا التطور الذي قدم إلينا في

البداية البنية الشعرية، التي استغرقت بذاتها كل مفهوم "الفن القولي"، وكانت – طبقًا لقاعدة التصنيف – على علاقة تناقض مع كل الخلفية التي تتضمن، على حد سواء، الحديث الدارج، وجميع ضروب الكلام المكتوب، عنينا الكلام اللافني من وجهة نظر إنسان ذلك العهد.

أما المرحلة التالية لذلك فقد تمثلت في مزاحمة النثر للشعر، وحينئذ يطمح النثر إلى أن يصبح مرادفًا للأدب، مرتكزًا على قاعدتين: شعر الحقبة السابقة له، طبقا لمبدأ التضاد، والكلام اللافني الدارج، باعتباره الحد الذي تضعه بنية العمل الأدبي نصب عينيها، حذر الاندياح فيه.

ثم يخطو الشعر والنثر بعد ذلك بحسبانهما نظامين فنيين مستقلين، على الرغم مما بينهما من علاقة، وهكذا فإن مفهوم البساطة في الفن أرحب كثيرًا من مفهوم النثر، بل إنه أكثر رحابة حتى من مصطلح نقدي مثل "الواقعية"، وإن كان تحديد هذه البساطة في النتاج الفني يمثل صعوبات كبرى، ولكنه – نعني ذلك التحديد – ضروري على المستوى العملي من أجل إيضاح خاصية الفن النثري، فضلًا عن أن هذا الجانب من القضية يعتبر في حد ذاته من الأهمية بمكان.

ومن الضروري أن نلاحظ أن تصور البساطة باعتبارها مرادفًا للقيمة الفنية لم يظهر في نطاق الفنون إلا متأخرًا جدًّا، على سبيل المثال، فإن نتاج القرون الوسطى من الأدب الروسي الذي يبهرنا ببساطته لم يكن كذلك في أعين معاصريه. ف "كيريل توروفسكي" يعتقد أن "مدوني التواريخ ومبدعي الأغاني" كانوا يصغون إلى الحكايات" من أفواه البسطاء من الناس "لكي يعيدوا حكايتها فيما بعد" بلغة أنيقة "تلهج بالمدح"[٦]. أما "دانييل زاتوتشنيك" فيصور عملية الإبداع الفني على هذا النحو: فلننفخ أيها الإخوة في النفير الذهبي، في بصيرة العقل، ولنبدأ في العزف على الأراغن الفضية ابتهاجًا بالحكمة، ولنضرب على دفوف الحجا ..[٧].

والاعتقاد بأن "الزخرفة" معلم ضروري من تلك المعالم التي بها يصبح الفن فنًّا

(أي باعتباره شيئا "مصنوعًا" — نموذجًا) هو اعتقاد تتسم به كثير من الطرائق الفنية المبكرة تاريخيًّا، وهو معروف أيضًا في تاريخ التطور السني للإنسان، فبالنسبة للطفل يتطابق "الجميل" و"المزخرف" باستمرار، بل إن نفس هذا الملمح نلحظه في الذوق المعاصر للبالغين الذين لم يتطور لديهم هذا الذوق تطورًا جماليًّا، فهم ينظرون إلى الجمال والأبهة كما لو كانا مترادفين. (لا يجوز بالطبع أن نستنتج مما قيل عكسه المنطقي، فنظن أن الأبهة في حد ذاتها مظهر من مظاهر التخلف الجمالي).

ثم يفضي مفهوم "البساطة" كقيمة جمالية إلى مرحلة تالية، ويرتبط — من ثمة — برفض الزخرف الفني ارتباطًا لا فكاك منه، ومعنى ذلك أن الإحساس بقيمة البساطة في الفن لم يكن ليتأتى إلا على قاعدة عكسية من الزخرف الفني، الذي ما زالت ذكراه ماثلة في وعي متلقي العمل الفني، مشاهدًا أو سامعًا، فلكي يتلقى البسيط بوصفه بسيطًا على التحديد، أي ليس بوصفه ساذجًا، فإن من الضروري أن يكون مبسطًا، بمعنى أن يتجنب عن وعي استخدام طرائق معينة في بنائه، وأن يقوم المتلقي: مشاهدًا أو سامعًا، بتقييم نصه على أساس من تلك الخلفية التي كانت هذه الطرائق بعض وقائعها. وهكذا فإنه إذا كانت البنية الزخرفية (أي: المعقدة) تتحقق بصورة رئيسية في النص، فإن البنية البسيطة تتحقق خارجه إلى درجة ملحوظة، إذ نقوم بتلقي هذه البنية بوصفها نظامًا من "سوالب طرق أدائية"[٨] معينة، نعني بوصفها نظامًا من العلاقات غير المادية (هذا الجانب اللامادي من البنية هو جانب واقعي بالمعنى الفلسفي لهذه الكلمة، وإن لم يكن كذلك بالمعنى الدارج لها، ثم هو جانب مادي تمامًا إذا نظرنا إليه من حيث هو ضالع في مادة بنية العمل الفني).

ونتيجة لهذا، فإن "البساطة" من منظور بنائي هي ظاهرة أكثر تعقيدًا إلى حد كبير من ظاهرة "الزخرفة". وعلى من يريد التأكد من أن هذه المقولة حقيقية وليست مجرد مفارقة لفظية أن يشغل نفسه — مثلًا — بتحليل نثر "مارلينسكي" أو "هوجو" من ناحية، ونثر "تشيخوف" و"موباسان" من ناحية أخرى، والحديث في هذا المقام لا يجري من منظور فني مقارن، وإنما يدور حول حقيقة أن دراسة الطبيعة الفنية للعمل

تبدو بالطبع في الحالة الأولى أسهل بكثير منها في الحالة الثانية.

من هنا تنبثق بالتالي حقيقة أخرى، وهي أن مفهوم "البساطة" مفهوم "ثان" من الناحية التصنيفية، ثم هو مفهوم سريع الحركة من الناحية التاريخية، كما أنه يعتمد على النظام الذي نستقبله في ضوئه، فمن الواضح، مثلًا، أننا بينما نضع – ربما دون قصد – نتاج بوشكين في ضوء ما هو معلوم لنا من تقاليد واقعية تبدأ من "جوجول" وتنتهي عند "تشيخوف"، فإننا نتلقى فيه ضربًا من البساطة يختلف عما لدى معاصريه، ولكي نخطو بمفهوم البساطة داخل أطر دقيقة ومدودة فإنه يتعين علينا تحديد عنصر آخر، هو أيضا خارج النص، فإذا كانت البساطة في ضوء ما قيل تتجلى باعتبارها "عدم التعقيد" أو رفض إحداث قواعد معينة (يمكن توضيح الموقف بالتالي:

البساطة ⟵——— ———⟶ التعقيد = ثنائية متعاكسة الطرفين) فإن إبداع "النتاج الفني البسيط" – مثله في هذا مثل كل نتاج آخر – هو في ذات الوقت طموح إلى إحداث قواعد أخرى (يمكن النظر إلى تجسيد الخاطرة أو الفكرة باعتباره تأويلًا لنموذج أو موديل تجريدي محدد، بوساطة نموذج أو موديل من مستوى أكثر تحديدًا). وبدون أن نأخذ بعين الاعتبار هذه العلاقة بين نص العمل الفني ونموذجه المثالي فإن جوهر ما نعنيه بالبساطة يظل غير واضح، ومن المحتمل بالنسبة لشاعر مثل بوشكين أن يقع خارج نطاق الفن كلا الأمرين: بساطة الموجة الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية، وبساطة الطريقة الفنية لدى نيكراسوف.

ومن ثم يتضح أن نمذجة الأشكال "المعقدة" فنيا أبسط بكثير من نمذجة تلك التي تتسم بأنها بسيطة.

وقد عقدت في تاريخ الأدب، ولأكثر من مرة، مقارنات بين النثر وما اصطلح على تسميته بالبساطة الفنية، فكتب ألكسندر بوشكين، منتقدًا مدرسة كارامزين الأدبية، قائلًا: "الدقة والإيجاز، تلك هي القيم الأولية في النثر، فالنثر يتطلب الأفكار ثم الأفكار، وبدون ذلك لن تفضي التعبيرات المصقولة إلى شيء"(٩). أما بلينسكي

فإنه حين عرض في "الرؤى الأدبية" للأدب الروسي سنة ١٨٤٢ م فقد حدد حقبة سيطرة مدرسة كارامزين باعتبارها حقبة "التعبيرات النمطية"، وساوى بشكل مباشر بين كل من مصطلحي: "النثر" و"غنى المضمون" وبين مفهوم الواقعية الفنية، ثم تابع قائلًا: إن لكم أن تفكروا: هل انقضت رومانسيتنا البريئة الطيبة؟... النثر! نعم النثر، ثم النثر ثم النثر... إننا لا نقصد بالشعر هنا مجرد الأبيات الموزونة المقفاة.. هكذا – على سبيل المثال – نرى الشعر الحقيقي في "روسلان ولودميلا"، و"الأسير القوقازي" و"نافورة باختشي سراي" "لبوشكين"، على حين لا نرى في "أونيجين" و"الغجر" و"بالتافا" و"بوريس جودنوف" إلا معبرًا نحو النثر، أما النثر الخالص الذي لا تشوبه شائبة فنجده في أمثال تلك القصائد، نحو "ساليري وموتسارت"، و"الفارس البخيل" و"حورية الماء" و"الضيف الحجرى"، حيث لا شعر ثمة إطلاقًا، على الرغم من أن تلك الأعمال قصائد، وإنها منظمة... ذلك أننا نعني بالنثر ثراء المحتوى الشعري الداخلي ونضج الحكمة وقوة الفكر التي تستقطب بداخلها قوة الشعور واللباقة الخالصة في التعامل مع الواقع"[١٠].

وما قاله كل من بوشكين وبلينسكي لا يمكن أن يعتبر من قبيل المفاهيم الاعتباطية، بل هو يعكس القيمة الأساسية في جماليات النثر، فمفهوم البساطة أرحب جدًّا من مفهوم النثر، بيد أن انخراط النثر في دائرة الظواهر الفنية لم يكن ليتسنى إلا حينما طرح تصور "البساطة" باعتبارها قاعدة كل قيمة فنية، كما أن المفهوم الذي اصطلح عليه تاريخيًّا واجتماعيًّا لهذه البساطة جعل من المتاح إبداع "نماذج" – "موديلات" للواقع عن طريق الفن، وهي النماذج التي كانت عناصرها المعينة عبارة عن "سوالب طريقة أدائية"[١١].

إن النثر الفني لم ينشأ إلا على أساس نظام شعري معين، يكون هذا النثر الفني وكأنه رفض له.

ومثل هذا الفهم للعلاقة بين الشعر والنثر يتيح لنا أن ننظر بطريقة جدلية إلى مشكلة الحدود الفاصلة بين هاتين الظاهرتين، وكذلك النظر إلى الطبيعة الجمالية

للأشكال الأدبية المتماسة، كما هو الحال – مثلًا – في قضية كقضية الشعر الحر، وهنا تبدو مفارقة تثير الفضول، ذلك أن النظر إلى الشعر والنثر باعتبارهما بناءين مستقلين تمامًا يمكن توصيفهما دون الإشارة إلى أية علاقات متبادلة، فيوصف الشعر بأنه الكلام الموزون المرتب على نسق ما، ويوصف النثر بأنه الكلام العادي – مثل هذا النظر يفضي – على غير المتوقع – إلى استحالة تخطيط الحدود بين هاتين الظاهرتين، إذ إن الباحث حين يصطدم بوفرة الأشكال الفنية المتوسطة بين طرفي الشعر والنثر قد يكون مضطرًا إلى استنتاج أن إقامة حدود معينة بينهما أمر غير ممكن على وجه العموم، وقد كتب ب. ف. توماشيفسكي يقول: "قد يكون أكثر واقعية أكثر ثمرة أن نتناول الشعر والنثر لا باعتبارهما مجالين اثنين ذوي حدود صارمة، وإنما بوصفهما قطبين، أو فلنقل مركزي جاذبية، تنتظم حولهما – تاريخيًّا – حقائق واقعية... فمن المشروع أن نتحدث عن ظواهر أكثر أو أقل نثرية، مثلما هو مشروع أن نتحدث عن ظواهر أكثر أو أقل شاعرية". ثم يواصل ب. ف. توماشيفسكي حديثة: "ولأن الناس مختلفون، فإنهم يتمتعون بدرجات متفاوتة من الحساسية تجاه مسائل بعينها في الشعر أو في النثر، ومن ثم يكون تأكيدهم: "هذا شعر"، أو قولهم: "لا، هذا نثر مسجوع" ليس إطلاقًا من قبيل تناقض الآراء، كل مع الآخر، كما قد يبدو لأطراف الجدال أنفسهم. ومما مضى يمكن أن نخرج بالحقيقة التالية: من أجل حل الإشكالية الرئيسية في التفرقة بين الشعر والنثر قد يكون أكثر فائدة أن لا نتجه ببحثنا إلى الظواهر التي تتداخل حدودها فنحاول تحديدها عن طريق إقامة حواجز قد تكون مصطنعة، بل ينبغي في المقام الأول أن نلتفت إلى أكثر الأشكال النمطية تعبيرًا عن حقيقة كل من الشعر والنثر"(١٢). ويعتنق نفس هذه الوجهة من النظر الباحث الفرنسي باريس أونبجاون(١٣). فهو ينطلق من تصور مؤداه أن الشعر كلام منظم مرتب، وبعبارة أخرى أنه "كلام غير حر"، ومن ثم فإن مصطلح الشعر الحر كما يعلن أونبجان يعتبر من قبيل المغالطات المنطقية. وينضم إليه في هذه الزاوية من النظر الباحث م. يناكيف الذي يقول: "إن الشعر الحر vers libre لا يمكن أن يكون

موضوعًا للدراسة الشعرية، على اعتبار أنه لا يكاد يتميز بشيء عن الكلام العادي، ومن ناحية أخرى فإن على دارس الشعر أن يشغل نفسه بالشعر غير الحر"[(١٤)]. و"يناكييف" يحسب أنه على هذا النحو يمكن تجلية النظام الشعري المادي الملموس، حتى ولو كان يفتقد الحذق أو المهارة، فهو يقتبس شيئًا من قصيدة لإليزابيث باجرايانا المعنونة "المهرج يتحدث!!"، ثم يعلق عليه قائلًا: "إن الانطباع العام هنا يشبه ذلك الذي يتولد من النثر الفني.. وأصوات القوافي مثل zemliata, mestata ليست كافية لتحويل مثل ذلك النص إلى الشعر، وفي النثر العادي يمكن أن نصادف بين الحين والآخر ظواهر صوتية من هذا القبيل"[(١٥)].

ومثل هذا التأويل لمقولة "النظام الشعري المادي الملموس" يبدو ضيقًا بما فيه الكفاية، فهو ينظر إلى النص فحسب، وهو ينظر إليه باعتباره "الوثيقة المكتوبة"، فغياب أحد العناصر في حالة ما، إما لأنه غير متوقع، أو لأنه غير وارد بالمرة في هذه البنية أو تلك، يعادل تمامًا حذف ذلك العنصر في حالة توقعنا إياه، وهذا يعني أن غياب الإيقاعية الجهيرة في فترة ما قبل نشأة النظام الشعري يساوي تمامًا رفض تلك الإيقاعية بعد ظهور ذلك النظام، أي أن ذلك العنصر يعالج – من ثم – خارج إطار كل من البنية والوظيفة، فكأنه معلم بلا قاعدة، فإذا اقترنا بهذا المفهوم إلى ظاهرة الشعر الحر فإن من الممكن حقًّا أن يتحول الشعر الحر إلى نثر.

وأكثر منطقية في هذا المقام ما تمثله وجهة نظر الباحث الفرنسي جوزيف جراباك في مقالته "ملاحظات حول علاقة الشعر والنثر، وبخاصة فيما يسمى بالأشكال الانتقالية". وجراباك ينطلق في تصوره عن الشعر والنثر من منطلق أنهما ثنائي ذو حدين متعارضين (ومع ذلك، والحق يقال، فإن مثل هذه العلاقة التعارضية ليست دائمة على إطلاقها، تمامًا مثلما يمكن أن نميز – وإن لم يكن بصفة دائمة كذلك – بين بنيتي الكلام العادي والنثر الفني، الأمر الذي لم يفعله جراباك).

وعلى الرغم من أن جراباك يبدو كما لو كان خاضعًا للصيغة التقليدية حين يكتب عن النثر باعتباره "الكلام الذي لا تحكمه سوى القواعد اللغوية"[(١٦)] فإنه فيما

يلي ذلك يتحرك من منطلق أن المضامين الجمالية لكل من النثر والشعر ذات علائق تبادلية، ومن ثم فإنه لا يمكن أن نسقط من اعتبارنا العناصر اللانصية في البنية الفنية.

وجراباك يضع قضية الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر وضعًا مختلفًا تمامًا، فعلى حين أنه يعتقد أن بنية كل منهما تنماز في وعي المتلقي عن الأخرى انميازًا حادًّا فإنه يشير إلى "حالات لا تتوافر فيها تلك الحدود الفاصلة فحسب، بل تحظى – أكثر من هذا – بقيمة عملية كبرى"(١٧)، ثم يتابع قائلًا: "وكلما قلت في الشكل الشعري تلك العناصر التي تميز الشعر عن النثر، كلما اشتدت الحاجة إلى توكيد حقيقة أننا لسنا بإزاء نثر، وإنما إزاء شعر على وجه الخصوص، ومن ناحية أخرى، فإن ثمة أبياتًا من قصائد مكتوبة في إطار الشعر الحر يمكن، إذا اقتطعت وتنوولت بمعزل عن سياقها، أن تتلقى بوصفها نثرًا"(١٨)، ولهذا السبب بالذات فإن الحدود الفاصلة بين الشعر الحر والنثر ينبغي أن تكون على أقصى درجة من التميز، ولهذا – أيضا وبالذات – فإن الشعر الحر يقتضي عناية خاصة في الشكل الكتابي كي يكون مفهومًا تمامًا أننا بإزاء كلام شعري، وهكذا فإن المفهوم الديالكتيكي، نعني بذلك "العنصر البنائي ووظيفته"، قد استبدل بالمفهوم الميتافيزيقي "للطريقة الفنية"، أما المقصود بحدود كل من الشعر والنثر فقد أصبح منوطًا، لا بالعناصر الموجبة فحسب، بل وبالعناصر السالبة في البنية الفنية(١٩).

إن علم الطبيعة الجزئية المعاصر أصبح يعرف ما يدعي بمفهوم "الفراغ"، وهو مفهوم لا يساوي في معناه تمامًا المفهوم البسيط لغياب المادة، لأن غياب المادة في نسق بنائي يعني حضورها، وفي ظرف كهذا يتجلى "الفراغ" ماديًّا إلى حد أنه يمكن تقدير وزنه بكميات – بالطبع – سالبة، بل إن علماء الطبيعة يتحدثون – ولهم كامل المشروعية – عما يدعي بالفراغ الثقيل والفراغ الخفيف، وقد يكون على الناقد الأدبي أن يواجه ظواهر من هذا القبيل، وهذا يستتبع بالتالي أن يكون مفهوم النص لديه أكثر تعقيدًا مما هو بالنسبة إلى عالم اللغة، فلو سلمنا جدلًا بأن النص يساوي المعطيات الماثلة في النتاج الفني فإن من الضروري أن نضع في حسابنا "سالب طرق

الأداء"، أو "ما لم يتحقق من هذه الطرق"، أو – بعبارة الطبيعيين – "الفراغات الخفيفة والثقيلة" في البنية الفنية.

ولكي لا نبتعد كثيرًا عن المألوف من المصطلحات فسوف نحاول فيما يلي من البحث أن نفهم من مصطلح "النص" شيئًا أكثر قربًا من الأذهان، سوف نفهم منه مجمل العلاقات البنائية التي تتجلى من خلال تعبير لغوي (لو استخدمنا صيغة "من خلال تعبير كتابي" لما كانت دقيقة، إذ إنها لا تستغرق مفهوم النص في التراث الشعبي).

بيد أنه يتحتم حين استخدام مثل هذا المدخل، وإلى جانب العناية بالبني والعلاقات الداخلية للنص، أن نولي اهتمامًا خاصًّا لما يماثل ذلك مما يقع خارج النص، باعتباره موضوعًا جديرًا بالبحث، ذلك أن جزء البنية الفنية الواقع خارج النص يعتبر مكونًا فعليًّا، وأحيانًا شديد الأهمية، من مكونات الكل الفني، وهو يتميز بالطبع عن الجزء النصي بالحركة وعدم الثبات، فمن الواضح أنه بالنسبة لطائفة مثل دارسي مايا كوفسكي من شداة الباحثين، ومستقبلي شعره طبقًا للقيم الجمالية، إن شطر نتاجه الفني خارج النص يتجلى في شكل مختلف تمامًا عما هو بالنسبة إلى الشاعر نفسه، ثم عما هو بالنسبة إلى مستمعه الأول، فالنص – بالمعنى الضيق لهذه الكلمة – حتى بالنسبة للمعاصرين من قراء شعر مايا كوفسكي يندرج في بنيات أكثر عمومًا وتعقيدًا، كما أن الشطر الذي يقع خارج النص من النتاج الفني موجود حتى بالنسبة إلى المتلقي المعاصر، وإن يكن بصورة تختلف كثيرًا، لأن العلاقات الخارجية للنص ذات طبيعة ذاتية إلى حد كبير، وإلى درجة قد تصل إلى مستوى شخصي وخاص، ولا يمكن إخضاعه – في الجملة – لوسائل التحليل في الدراسة الأدبية المعاصرة. غير أن لهذه العلاقات – مع ذلك – مشروعيتها الخاصة المحددة تاريخيًّا واجتماعيًّا، ومن ثم يمكن في الحاضر أن تكون موضوعًا للبحث العلمي ضمن غيرها من المجموع البنائي للإنتاج الفني.

وسنحاول فيما يلي تناول العلاقات الخارجية للنص تناولًا جزئيًّا فحسب، نعني

من حيث صلتها بالنص، والذي يضمن النجاح العلمي لهذه المحاولة هو التخطيط الصارم للمستويات والسعي وراء أمثل المعايير لتحديد ما هو متاح للتحليل العلمي المعاصر.

إن مشكلة صعوبة بناء النماذج (الموديلات) التوليدية[٢٠] تعتبر دليلًا آخر في صالح التعقيد الكبير الذي تتمتع به البنية النثرية مقارنة بالشعر، فمن الواضح أن النموذج الشعري يتميز بتعقيد أكثر مما يميز به النموذج اللغوي العام، بيد أنه مما لا يقل عن ذلك وضوحًا أن نمذجة النص النثري الفني مهمة أكثر صعوبة، بل ولا تقبل المقارنة بنمذجة النص الشعري.

إن جراباك، بلا نزاع، كان على حق، مثلما كان غيره من دارسي الشعر "كتوماشيفسكي" على حق، حين أكدوا أهمية الشكل الكتابي في سبيل تمييز الشعر من النثر، فالشكل الكتابي في هذه الحالة يتجلى لا باعتباره مجرد وسيلة اصطناعية لتسجيل النص، بل بوصفه إشارة إلى الطبيعة البنائية يقوم الوعي البشري بمقتضاها بوضع النص المقترح عليه داخل بنية معينة من العلاقات الخارجية عنه، وليس بوسعنا إلا أن ننضم إلى جراباك حين يكتب: "يمكن الاعتراض – مثلًا – على أن ب. فور أو م. جوركي قد كتب هذه الأبيات أو تلك مما ينسب إليه من شعر، غير أن الحديث في أمثال تلك الحالات يدور عن أشعار قد صيغت في شكل شعري تقليدي مستقر، وتضمنت عناصر إيقاعية منطوقة، الأمر الذي يلغي إمكانية التباس مثل هذه الأشعار بالنثر"[٢١].

الهوامش

(١) ب. ف. توماشيفسكي: الشعر واللغة – بحوث المؤتمر العالمي الرابع لعلماء اللغات السلافية – موسكو سنة ١٩٥٨ – ص ٤.

وقد أعيد نشره في كتاب توماشيفسكي: الشعر واللغة – موسكو – لينجراد – دار النشر الأدبية الحكومية سنة ١٩٥٩ ص ١٠.

ونفس وجهة النظر يعتنقها م. يانا كييف في كتابه الهام عن "الشعر البلغاري" – صوفيا – دار "علم وفن" – سنة ١٩٦٠ ص ١١.

(2) Zygmont Czerny. Le vers francais et Son art. Structural – "Poetics" Warszawa, 1961, p- 255.

(٣) نستمد مادتنا في هذه الحالة من تاريخ الأدب الروسي، وإن كان لا يعنينا أساسًا في هذا المقام خصوصية تطور الأدب القومي، أو حتى تصنيفه التاريخي، وإنما يهمنا قضية العلاقة بين الشعر والنثر من الناحية النظرية المحضة.

(٤) بعض إشارات المؤلف في هذا المقام مستمدة بالطبع من ملاحظاته في الشعر الروسي، وهو شعر حديث نسبيًّا إذا قورن بنظائره في الآداب العالمية، وذلك لحكم حداثة اللغة التي ينتمي إليها. (المترجم).

(٥) برهان ذلك أن النقد في حقبة بوشكين قد اعتبر كلًّا من: "تاريخ الحكومة الروسية" لكارميزين، و"تجربة نظرية الضرائب" ل: ن تورجينيف، و"تجربة نظرية العمل الفدائي" ل: د. دافيدوف، اعتبر كل هاتيك من الإنجازات الكبرى في نثر العشرينيات من القرن التاسع عشر.

(٦) إبداع كيريل تورفسكي – كييف سنة ١٨٨٠ – ص ٦٠.

(٧) كلمة دانييل زاتوتشنيك في محررات القرنين السابع عشر والثامن عشر، والتعديلات التي أدخلت عليها – لينجراد – إصدار أكاديمية العلوم سنة ١٩٣٢ – ص ٧.

(٨) سالب طريقة أدائية معنية هو غيابها الذي يقوم في هذه الحالة بوظيفة فنية ما، أو بالإيحاء بدلالة فكرية أو جمالية ما – (المترجم).

(٩) أ. س. بوشكين: الأعمال الكاملة – المجلد الحادي عشر – موسكو، إصدار أكاديمية العلوم – ص ١٩.

(١٠) ف. ج. بلينسكي: الأعمال الكاملة – المجلد السادس – موسكو – إصدار أكاديمية العلوم سنة ١٩٥٥ – ص ٥٢٣.

(١١) يقصد بسالب الطريقة الأدائية التخلي عن الزخرفة اللفظية والزركشة الأسلوبية.

(١٢) توماشيفسكي: الشعر واللغة – تقرير علمي مقدم إلى المؤتمر العالمي الرابع لعلماء اللغات السلافية – موسكو سنة ١٩٥٨ – ص ٧ – ٨.

(13) B. Unbegaun – La versification russe, Paris, 1958.

(١٤) م. يناكيف: الشعر البلغاري – صوفيا – العلم والفن سنة ١٩٦٠ – ص ١٠

(١٥) المصدر السابق – ص ٢١٤، والكلمتان المشار إليهما في الاقتباس تعنيان على التوالي: "المكان"، "الأرض" في اللغة البلغارية.

(16) Josef Hrabak. Remarque sur les correlations entre le vers et la prose. Surtout sur les soi. Disant. Forms de transition. "poetics". Warszawa, 1966.

(17) Cit., 245

(18) J. Hrabac. Uvod do teorie verse, Praha, 1970, ctp. 7

(١٩) يقصد بالعناصر الموجبة في البنية العناصر الموجودة بالفعل، وبالعناصر السالبة، العناصر غير الموجودة، وعدم وجودها هو في حد ذاته عنصر مؤثر في البنية. (المترجم).

(٢٠) تلموديل أو النموذج التوليدي: هو مجموعة القواعد التي يمكن وفقها بناء النص في لغة ما، وبناء القواعد التوليدية في الشعر هو إحدى المشكلات الجدلية في العلم المعاصر.

(21) Josef Hrabak, Uvod do teorie verse. Praha. 1958. P. 245

طبيعة الشعر

حين نتساءل: "لماذا ينبغي الشعر، إذا كان من الممكن أن يكون حديثنا نثرًا بسيطًا؟" فإن وضع السؤال نفسه يكون غير دقيق، لأن النثر ليس الفن الأبسط، وليس الشعر الفن الأكثر تعقيدًا. بعد ذلك قد ينبثق سؤال آخر: لماذا يتحتم إيصال معلومة معينة بوسائل النثر الفني؟ ومثل هذا السؤال يمكن أن يطرح – أيضًا – بطريقة أخرى، فإذا نحينا جانبا بقية الاعتبارات عن طبيعة الفن وقصرنا الحديث على نقطة التوصيل المعلوماتي فقط، أمكن أن نسأل: هل يتمتع الكلام الفني – في هذا الصدد – بما يميزه مقارنًا باللغة العادية؟ وتعتبر الدراسات الشعرية المعاصرة من أكثر قطاعات علم الأدب تناولًا من قبل الدارسين، ولا يمكن أن نغض النظر في هذا المقام عن بحوث أقطاب المدرسة الروسية في دراسة الشعر، تلك البحوث التي تحتل مكان الأساس في سلسلة الأعمال المخصصة لبحث الشعر، والتي حظيت باعتراف عالمي بها، بدءا من أعمال أ. بيلي، ب. ي. بريوسف، ومرورا بأمثال هؤلاء العلماء من طراز: ب. ف. توماشيفسكي، ب. م. إيخنباوم، ب. أو. جاكوبسون، ف. م. جرمونسكي، تينيانوف، م. ب شتوكمار، ل. ي. تيموفييف، ك. م بوندي، و ج، أ. شينجيلي.

وقد بقيت التقاليد التي أرساها هؤلاء العلماء تطويرًا عالميًا في أعمال علماء آخرين من الخارج، يأتي في مقدمتهم علماء الأقطار السلافية من أمثال: ك. تارنوفسكي، ي. ليفي، ب ماييىفا، ل. بشيلوفسكا، أ. فير جبيتسكا، ز. كابتشينسكا، وآخرين(١).

وقد أضاف العقد الزمني الأخير نشاطًا جديدًا إلى الدراسات الشعرية، فقد صدرت جملة مقالات للباحث أ. كفيتكو فسكي، ف. إ، خلشيفينكوف، ف. أ.

رودنيف، ي. بيلدمييه وآخرين، كما أن بحوث العالم الأكاديمي أ. هـ. كالما جوروف وحلقته (من أمثال أ. هي. كاندراتيف، أ. أ. بروخوروف) قد أثرت المعرفة العلمية بطائفة من التحليلات الدقيقة للبنية الإيقاعية لدى نفر من الشعراء، وإنه لمن المحتم أن نخص بالذكر في هذا الصدد أعمال م. ل. جاسباروف التي تتميز بآفاق سيميوتيكية رحيبة.

وهذا التقدم الملحوظ في بحث الشعر، وفي دراسة المستويات الدنيا من بنية القصيدة بصفة خاصة، لا يمكن حسبانه من قبيل المصادفة، لأن هذه المستويات بالذات تعتبر حقلًا موائمًا لتطبيق المناهج الإحصائية بنظمها الرياضية المعدة إعدادًا جيدًا، وسر هذه المواءمة يعود إلى ما تتمتع به هذه المستويات من تميز واضح في وحداتها، وفي سماتها الشكلانية، ثم ما تتمتع به من قابلية لاستخدام الأرقام الكبيرة بالنسبة للدراسات الأدبية، وهكذا فإن توفر المادة الإحصائية عن سعة قد أتاح إبداع أعمال هامة مثل بحث ك. تارانوفسكي عن الأوزان الروسية الثنائية المقاطع[٢]، كما ساعد استخدام النظام الرياضي الدقيق على إقامة موديلات معقولة لأبنيه إيقاعية شديدة التعقيد، كتلك التي يتميز بها الشعر في قرننا العشرين[٣]. بيد أن الانتقال إلى مرحلة تالية، كتجربة وضع معاجم شعرية على سبيل المثال، قد أثبت بشكل مقنع، أنه عند التدرج من المستويات الدنيا إلى المستويات العليا في المادة المدروسة، وما عسى أن يقترن بذلك من نمو مطرد في دلالية العناصر يقابله اختصار في مقدارها — عند هذا تنشأ الحاجة إلى استكمال المناهج الإحصائية بأخرى بنائية.

هذا ويقتضي تطور الدراسة العلمية للشعر مزيدًا من معالجة المشكلات العامة المتصلة ببنية العمل الشعري، وبهذه الصورة يمكن ملء الفجوة بين دراسة المستويات الشعرية الدنيا وبين قضايا تاريخ الأدب التي نضجت حتى كادت تحترق. والنظر العلمي يبدأ من هذه النقطة: نتأمل ما يبدو لأول وهلة عاديًّا ومفهومًا، فإذا بنا على غير توقع نكتشف فيه الغريب وغير المفهوم، وحينئذ ينبثق السؤال الذي يتبادر هذا التصور أو ذاك ليكون إجابة عنه، وبالنسبة للشعر فإن المنطلق الأساسي لدراسته

يتمثل في إدراك خاصية التناقض الظاهري التي تميزه من حيث هو، ومن ثم فلو لم يكن وجود الشعر حقيقة قائمة ولا تقبل الجدل، لأمكن – مع درجة لا بأس بها من الإقناع – التدليل على أنه غير ممكن الوجود، وأساس التناقض الظاهري في الشعر يتركز في الآتي: من المعلوم أن أية لغة طبيعية لا تخلو من نظام، بمعنى أنها ليست حرة من القواعد التي تنظم عملية التوفيق والمزاوجة بين العناصر المكونة لها، فعند إجراء هذه العملية توجد ضوابط معينة تنتظم منها جملة القواعد في لغة ما، وبغير وجود هذه الضوابط فإن اللغة لا يمكن أن تخدم ما وجدت له من غايات اتصالية، بيد أن ازدياد الضوابط المفروضة على اللغة يواكبه في نفس الوقت – وكما هو معروف – تضاؤل طاقتها الإعلامية.

والنص الشعري يخضع لكل ما تخضع له اللغة من قواعد، ولكنه يزيد على ذلك بما يفرض عليه من قيود جديدة إضافة إلى تلك التي تتعلق باللغة، مثل: ضرورة مراعاة المقاييس الوزنية الإيقاعية، وتنظيمه طبقًا للمستويات الصوتية والتقفوية، والمعجمية، والفنية الجمالية، وكل ذلك يجعل النص الشعري نصًّا "غير حر" إلى حد أكبر بكثير من ذلك الذي يوجد في المحادثة العادية الدارجة. ومن المعروف في الأمثال قولهم: "لا تنبذ الكلمة من الأغنية"، ويبدو من الضروري تطبيق مثل هذا المثل على ذلك النمو الهائل لخاصية التوقع[٤] في النص الشعري، الأمر الذي يقابله بالضرورة هبوط حاد لخاصيته الإعلامية، فلو أننا نظرنا إلى الشعر كما ننظر إلى أي نص عادي حمل عليه بعض القيود الإضافية (ومثل هذا التحديد قد يكون مقنعًا تمامًا)، أو لنكرر التعبير عن نفس هذه الفكرة بشكل أكثر تبسيطًا، لو أننا افترضنا أن الشاعر يعبر عن نفس تلك الأفكار التي يعبر عنها كل من يحمل فكرة، ملزما إياها ببعض وسائل التحلية الخارجية، فإن الشعر آنذاك، وبكل وضوح، لا يصبح غير ضروري فحسب، بل وغير ممكن، ذلك لأنه يتحول إلى نص تنمو فيه خاصية التوقع بلا حدود، وبنفس القدر الذي تنكمش فيه الخاصية الإعلامية انكماشًا حادًّا.

بيد أن التجربة تثبت نقيض ذلك، فالعالم الهنجاري إيفان فوناجي Ivan

Fonagy يكتب بعد أن قام بعدة تجارب تخصصية في هذا الصدد: "بغض النظر عن الوزن والقافية، فإننا في شعر أندريه آدي نلحظ أن ٦٠ % من الوحدات الصوتية الصغرى كان لا بد من تلقينها، على حين أن نسبة هذه الأصوات في إحدى المقالات الصحفية لم تزد عن ٣٣ % أي أن أربعين فقط من جملة مائة صوت في الشعر أمكن التنبؤ بها، على حين وصلت جملة ما أمكن التنبؤ به في الصحيفة إلى سبعة وستين صوتًا، وفي الحالتين كان ما يتنبأ به فاقدًا للطاقة الإعلامية، بل إن خاصية التوقع حظيت بنسبة أعلى في محادثة بين اثنين من الشباب، فقد احتاج تسعة وعشرون صوتًا فقط إلى التلقين، على حين بقي واحد وسبعون صوتًا رهن التخمين"[٥]

والنتائج التي تساق في هذا المقام تتفق تمامًا مع ما نشعر به مباشرة لدى القراءة، فنحن نلاحظ أن قطعة صغيرة الحجم من الشعر يمكن إحلالها محل جرعة إعلامية قد لا ينهض بها نص فني ذو مجلدات ضخمة[٦].

وهكذا، فإن إعلامية النص في الشعر تزداد، الأمر الذي يتناقض، لأول وهلة، مع المبدأ الأساسي لنظرية المعلومات.

وحل هذه الإشكالية، أي الوعي بمنابع الدلالة الثقافية للشعر، يعني الإجابة عن الأسئلة الرئيسية في نظرية النص الشعري، كيف وبأية صورة يقودنا فرض قيود شعرية إضافية على النص إلى نمو حاد – وليس إلى نقص – في التوافقات الدلالية الجديدة للعناصر الداخلة في هذا النص؟

ورغم أن الإجابة عن هذا السؤال تكاد تشكل كل هذا الكتاب المطروح أمام القارئ، فإننا سنستبق الحديث بالقول بأننا نلحظ الخواص التالية، فيما ليس بشعر:

١– العناصر البنائية الدالة، وتلك علاقتها باللغة، ثم احتمالاتها الموزعة على مستوى الكلام، وتلك الأخيرة لا تتمتع بقيمة دلالية خاصة إلا نتيجة ارتباطها بثوابت معينة على مستوى اللغة.

٢– في حدود المستوى اللغوي يمكن أن نميز بين نوعين من العناصر اللغوية:

عناصر ذات معنى سيمانتيكى، بمعنى أنها تتعلق بشيء ما مما يقع خارج اللغة، وعناصر شكلية، أي أنها تحظى بمعنى داخل اللغة ذاتها، كالمعنى النحوي مثلًا. فإذا انتقلنا إلى الشعر فسوف نكتشف التالي:

أ- أية عناصر من تلك التي تنتمي إلى المستوى الكلامي يمكن أن تسلك في دائرة العناصر الدالة.

ب- العناصر التي تبدو شكلية على مستوى اللغة يمكن أن تحظى في الشعر بطبيعة دلالية، وأن تحصل من خلاله على معانٍ إضافية.

وعلى هذا النحو، فإن بعض القيود الإضافية التي يلتزم بها الشعر تدفعنا دفعًا إلى تلقيه بحسبانه شعرًا، بيد أنه من ناحيتنا ينبغي أن نصف نصًّا ما بأنه شعري كلما كان مقدار العناصر الدالة فيه يحظى بتلك الخاصية من التنامي.

ومن الممكن أن يقال إنه ليس مقدار تلك العناصر هو وحده الذي يعتقد على هذا النحو، بل يضاف إليه تعقيد أنظمة التوافق بين تلك العناصر، وقد نبه فرديناند دي سوسيير إلى أن البنية اللغوية برمتها تؤول إلى مركب من المماثلات والمفارقات، وهذه القاعدة من التماثل والمفارقة تحظى في الشعر بطابع أكثر عمومية، فالمكونات أو العناصر التي تبدو في النص اللغوي العام منبتة العلاقات بحكم انتمائها إلى بنيات مختلفة أو حتى مستويات متباينة في بنيات مختلفة، هذه العناصر تتجلى في السياق الشعري محكومة بمبدأ التوازن أو التقابل، وهو المبدأ الذي يمثل أكثر القواعد البنائية جوهرية وتأثيرًا في الشعر بخاصة، وفي الفن القولي على وجه العموم، وهو أيضًا الذي ينهض بتشكيل سلسلة الأحداث التي اعتبرها "تولستوي" منبع ما تتميز به الدلالة الفنية للنص (ومستوى الحدث أو الموضوع ذو أهمية قصوى بالنسبة لفن النثر).

وفكر الكاتب لا يتجسد إلا عبر بنية فنية يستحيل عزله عنها، وقد كتب تولستوي عن الفكرة الرئيسية في "أنا كارينينا" فقال:

ولو أردت الآن أن ألخص في كلمات كل ما أردت أن أقوله بهذه الرواية

لوجدتني مضطرًا إلى أن أعيد من البداية كتابة تلك الرواية التي كتبتها، وإذا كان النقاد قصيرو النظر يظنون أنني أردت أن أرصد فقط ما يروق لي، فأصف كيف يتناول أبلونسكي غداءه، وكيف تبدو مناكب كارينينا، فإنهم في ذلك واهمون، لأن كل ما كتبته، تقريبًا كل ما كتبته، كتبته بمقتضى منظومة من الأفكار، قد سلك بعضها إلى بعض، لكي تعبر عن نفسها، فإذا أخذت الفكرة الواحدة بمعزل عن السياق الذي اتسقت فيه، فإنها تفقد ما تعنيه، وتهبط قيمتها هبوطًا ذريعًا، وإذا كان في مكنة النقاد الآن أن يفهموا وأن يستنبطوا المرامي الهجائية التي رغبت في التعبير عنها، فليس أمامي إلا أن أهنئهم"[٧]!! وتولستوي يعبر بوضوح غير عادي عن مقولة أن الفكرة الفنية تجلو نفسها عبر "سياق" — لنقل بنية — وليست توجد خارجه، وأن فكرة الفنان تتحقق في النماذج التي ينتمي إليها واقعه. إن تولستوي يكتب: "لا بد للنقد الفني من أناس يستطيعون أن يكشفوا سخافة البحث عن متفرقات المعاني في النتاج الفني، وأن يأخذوا بأيدي القراء عبر ذلك التيه اللامحدود من السياقات الفنية، وهو التيه الذي يكمن فيه جوهر الفن، متوسلين إلى ذلك بتلك القوانين التي تعتبر أس تلك السياقات"[٨].

إن المقولة التي تقضي بأن "الشكل يطابق المضمون" صادقة بالمعنى الفلسفي فقط، ولكنها ليست كافية تمامًا لكي تصور العلاقة القائمة بين البنية والفكرة، ولقد سبق أن أشار بي. ن. تينيانوف إلى عدم مواءمة هذه المقولة حين كتب:

"الشكل + المضمون = القدح + الشراب، بيد أن كل هذه التشبيهات الفراغية وأمثالها مما يستخدم بالنسبة لمفهوم الشكل ليست لها قيمة إلا باعتبار واحد فحسب، وهو أنها مجرد تشبيهات، أما واقع الأمر فهو أن مفهوم الشكل يندرج تحته — لا محالة — ما يسمى بالإشارة أو العلامة الثابتة، تلك التي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالفراغية"[٩].

ولكي نتصور بجلاء علاقة الفكرة بالبنية، فإن من الأنسب أن نتمثل علاقة الحياة بالجهاز العضوي المعقد في الكائن الحي، فالحياة التي تعتبر الخاصية الرئيسية

لكل كيان حي، لا يمكن أن نعلقها خارج بنيتها الطبيعية، بحكم أنها تمثل الوظيفة لهذا النظام العامل، وهكذا فإن الباحث الأدبي الذي يطمع في استكناه الفكرة معزولة عن النظام الذي أبدعه مؤلفه متمثلًا به الوجود من حوله، أو قل معزولة عن بنية النتاج الأدبي، يستدعي إلى أذهاننا صورة العالم المثالي الذي يحاول الفصل بين الحياة والبنية العضوية المحسوسة والتي تعتبر تلك الحياة وظيفة لها.

وإذن، فإن الفكرة لا يتضمنها هذا أو ذاك مما عسى أن يقتطف من النص، حتى ولو أحسن انتقاؤه، وإنما يعبر عنها عبر البنية الفنية برمتها، والباحث الذي لا يفهم هذه الحقيقة فيذهب يفتش عن الفكرة في مقتطفات يجتزئها من هنا أو هناك يشبه شخصًا يعلم أن البيت قد بني وفقا لتصميم خاص فيبدأ في تحطيم الجردان بحثًا عن المكان الذي يجد فيه ذلك التصميم، على حين أن ذلك التصميم لا يتمثل في جدار ما، وإنما يتحقق عبر التناسب الهندسي للمبنى بأكمله، أي أن التصميم هو فكرة العمل المعماري، أما بنية ذلك العمل فهي تجسيد لتلك الفكرة، والمضمون الفكري للعمل الأدبي هو بدوره بنية، بحكم أن الفكرة في الفن هي في كل الأحوال نموذج أو موديل، إذ إنها تقوم بإعادة تشكيل صورة الواقع.

هكذا، وبالتبعية، ليس معقولًا تصور فكرة فنية خارج نطاق البنية، أما القول بثنوية الشكل والمضمون فيتحتم أن نستبدل به مفهوم الفكرة التي تتجلى عبر بنية مساوية لها والتي لا يمكن تحققها خارج نطاق هذه البنية، وكل بنية مغايرة تحمل بالتالي إلى المتلقي، قارئًا أو مشاهدًا فكرة مغايرة.

إن الشعر معنى يبنى بنية معقدة، وكل عناصره المكونة له عناصر دالة، بمعنى أنها عبارة عن إشارات إلى مضمون معين، وسوف نحاول – فيما يلي – أن نختبر صدق هذه المقولة بتطبيقها على تلك العناصر الشعرية التي تبدو محض شكلية، كالإيقاع، والقافية، والمنظور الصوتي الموسيقى في البيت الشعري.. إلخ.

ومن كل ما تقدم يمكن أن نستخلص أن أي تعقيد في البنية لا تقتضيه ضرورات

المعلومة المنقولة، وأي عنصر بنائي في الشكل الفني مستقل بذاته عن سائر العمل، أي غير مؤد لمعلومة، هو بالضرورة مناقض لطبيعة الفن ذاته، باعتبار هذا الفن نظامًا مركبًا يتمتع – خاصة – بشخصية سيميوتيكية (علامية)، وهيهات أن تجد من يعبر عن اقتناعه بنظام إشاري للمرور يستخدم تسع عشرة إشارة للتعبير عن مضمون إعلامي تتضمنه ثلاثة أوامر فحسب: يمكن التحرك، انتبه، توقف.

وهكذا، فإن الشعر معنى يبنى بطريقة معقدة، وهذا يعني أن العناصر اللغوية الدالة حين تندرج في كيان بنية واحدة متكاملة تغدو – أي تلك العناصر – مترابطة فيما بينها بنظام معقد من العلاقات والتقابلات، التي لا يمكن تحققها في البنية اللغوية العادية، ولعل هذا هو ما يمنح كل عنصر بمفرده، وما يمنح البنية الفنية في عمومها، ثقلًا دلاليًا خاصًا، فالكلمة، والجملة، والعبارة، التي تتجلى في البنية اللغوية عبر سياقات متباينة، خالية من الملامح المشتركة، ومن ثم لا يتسنى – بالتالي – المقارنة بينها، إذ بها في البينة الفنية تغدو قابلة لأي من المقارنات والمقابلات على حد سواء، طبقًا لقواعد التماثل أو المفارقة، وهذا بدوره يفض سرًا من الأسرار الدلالية الجديدة في المضمون الشعري، والذي لا يتوقع ولا يمكن تحققه إلا في الشعر.

أكثر من هذا، فإن العناصر الشعرية – فيما نحاول إثباته – تتحمل ثقلًا دلاليًا لا تحظى بمثله في البنية اللغوية العادية، فمن المعلوم أن المعمار الكلامي يبنى بحيث يكون ممتدًا في الزمن، وكذلك بحيث يستقبل أجزاء خلال العملية الكلامية، بيد أن الكلام، وهو سلسلة من الإشارات تتجه وجهة واحدة في تعاقب زمني، يتعلق بما يقع خارج الزمن من أنظمة وقواعد لغوية، وهذه العلاقة تحدد طبيعة اللغة باعتبارها حاملًا للمعنى، أو بالأحرى باعتبارها سلسلة من المعاني التي تتكشف في تعاقب زمني، وفض شفرة كل إشارة لغوية حدث لا يقع سوى مرة واحدة، ثم هو حدث يحدد بطبيعته علاقة مدلول ما بدال ما.

أما المعمار الفني فيبنى بحيث يكون ممتدًا في الفراغ، إذ يقتضي معاودة دائمة للنص الذي أنتج بالفعل دوره الإبلاغي، بغية مقارنته في اطراده، وخلال تلك العملية

الدائمة من المقارنة، فإن النص القديم يتجلى تجليًّا جديدًا، مفصحًا عما كان مكنونًا فيه قبل من منظور دلالي، وهكذا فإن من أكثر المبادئ البنيوية أهمية في العمل الشعري مبدأ "المعاودة".

وهذه الملحوظة – بخاصة – تفسر لنا تلك الحقيقة، وهي أن النص الفني – لا نعني النص الشعري فقط، بل والنثري – يفقد ما يتمتع به الكلام العادي من حرية نسبية في تبادل العناصر، سواء على مستوى البناء التركيبي أو على مستوى المعمار التعبيري، والتكرار في النص الفني ما هو إلا تسمية تقليدية تطلق على العلاقة بين عناصر البنية الفنية، وهي العلاقة التي تتجلى في خاصيتي التناقض والتطابق، فالتناقض يعني تمييز النقيض فيما يبدو مطابقًا، أما التطابق فيقصد به إلى المزج بين ما يبدو متمايزًا، وما التشبيه – على هذا النحو – إلا مظهر من مظاهر التناقض، لأنه يعني تمييز ما هو مماثل فيما من خصائصه المغايرة.

وهذا النظام من العلاقات يعتبر قاعدة عامة في كل بنية فنية، فعلى كل مستويات هذه البنية نجد أنفسنا بصدد التعامل مع عناصر تختلف باختلاف هذه المستويات، بيد أن تلك القاعدة البنائية تظل باقية في كل الأحوال.

وبقدر ما تعتبر المقارنة (سواء بالمقابلة أو بالمماثلة) القاعدة الأساس في مركب البنية، فإنها تشكل في الوقت ذاته محور الارتكاز في تحليله.

الهوامش

1- M. Kride. Wstep do badan nad dzielom literackim, wilno, 1936; Teoria badan literackich w polsce, Opracowal H. Markiewicz. Krakoua, 1960, 1 – 11;

Endre Bojtar. L'ecole "integraliste" polonise Acta Litteratia Academiae Scientiarum Hungaricae, XII 1- 1970, No 1 – 2

الأعمال المشار إليها من تأليف بعض علماء اللغات السلافية، فمنها البولندي ومنها الهنجاري إلخ. (المترجم).

٢- كيريل تارانوفسكي: الإيقاع الروسي المزدوج – بيوجراد سنة ١٩٥٣.

٣- انظر – على سبيل المثال – م. ل. جاسباروف: الشعر النبري في بواكير مايا كوفيسكي – بحوث في نظم المعلومات – إصدار علماء جامعة تارتوف – سنة ١٩٦٧، وكذلك: ايفانوف – إيقاع قصيدة مايا كوفسكي "الإنسان" – مجموعة شعر عدد ٢ – وارسو سنة ١٩٦٦ م.

٤- خاصية التوقع هي: إمكانية التنبؤ بالعناصر التالية في النص بالنظر إلى القيود الموضوعة على نمط ما من اللغة، وكلما ازدادت خاصية التوقع كلما هبطت الطاقة الإعلامية في النص.

5- Ivan Fonagy. Information sgehalt von wory und laut in der Dichtung.: "poetics". Warszawa, 1961. P. 591.

٦- التجارب التي قمنا بها بأنفسنا لم تؤكد معطيات العامل الهنجاري فحسب، بل وأثبتت كذلك أن القصائد التي يشعر المبلغ informer وجدانيًّا بأنها جيدة لا تخضع للحدس أو التخمين إلا بصعوبة، أي أنها تتمتع بالنسبة له بدرجة دنيا من التوقع، أما في القصائد الرديئة فإن هذه الدرجة ترتفع بشكل حاد، وهذا يسمح باستنباط معايير موضوعية لذلك الحقل الذي كان أصعب الحقول على التحليل الأدبي والذي كان عادة ما يتذرع فيه بالمقولة القائلة: "لا مشاحة في الأذواق".

٧- ل. ن تولستوي: الأعمال الكاملة – المجلد ٦٣ – موسكو – دار النشر الرسمية سنة ١٩٥٣ – ص ٢٦٨ – ٢٦٩.

٨- السابق ص ٢٧٠.

٩- ي. تينيانوف: قضية لغة الشعر – لنينجراد سنة ١٩٢٤ – ص ٩.

التكرار الفني

النص الأدبي عمل على درجة عالية من التنظيم، وتنظيم أي نص يمكن أن يتحقق عن طريقين، فعلى الصعيد اللغوي يمكن تحقيقه بخاصيتي الموقعية Paradigm والسياقية Syntagm، وعلى مستوى الرياضيات يتحقق ذلك بخاصيتي التكافؤ والتسلسل، وإذا كان النمط الثاني من هذه الخواص هو الغالب في أجناس الأدب القصصية، فإن النصوص ذات الوظائف الصياغية والطاقة التعبيرية القوية (وإليها ينتمي الشعر بالذات، والشعر الغنائي بوجه أخص) تعتمد في بنائها على تغليب النمط الأول تغليبًا واضحًا، ويتجلى التكرار في النص الأدبي باعتباره إحداثًا لمبدأ التنظيم على المستوى الموقعي، نعني التنظيم عن طريق التكافؤ.

والموقعية بالمفهوم اللغوي تتحدد باعتبارها خاصية اقترانية، لأن النص يتوزع إلى عناصر، وهذه العناصر بدورها تنتظم في بنية موحدة، وعلى خلاف ما يجري بالنسبة إلى العلاقة السياقية التي تحقق الوحدة – من خلال التنوع – بين عناصر النص[١] المختلفة، فإن الموقعية تمنح هذه العناصر ضربًا من المواجهة فيما بينها، حتى لتشكل عند مستوى معين مجموعة من الاحتمالات التفاضلية المتبادلة، وعلى النص أن ينتقي من هذه الاحتمالات أحدها وفقا لكل حالة بعينها، وبهذه الصورة فإن العلاقة الموقعية تعتبر علاقة بين العنصر وجوده المتحقق بالفعل في النص، من ناحية، والعديد من الصيغ الأخرى التي ليس لها وجود إلى بالقوة، من ناحية أخرى.

وإذًا فالموقعية paradigm في اللغات الطبيعية تعني علاقة بين العنصر الموجود بالفعل في النص وعديد من الاحتمالات والبدائل الصياغية الأخرى التي يسمح بها النظام اللغوي، ومن ثم فإنه من غير الممكن، أو على الأقل من النادر، أن تتحقق الموقعية كاملة، وبصورة مطلقة، في نص من نصوص اللغة الطبيعية، صحيح أن

بإمكان النص القاعدي بالمعنى العلمي (النص النموذجي، أو ما فوق النص – meta text) إعطاء قائمة بكل الصيغ الممكنة في موقع ما، بيد أن تخليق هذه الصيغ في صورة كلام حي، هو أمر من الصعوبة بمكان.

والأمر في الشعر بخلاف ذلك، لأن البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي، ومن ثم تختلق وضعًا شديد التعقيد، فهذه القصيدة أو تلك تمثل بذاتها نصًّا كلاميًّا، وهذا النص ليس في الحقيقة نظامًا، بل هو إحداث جزئي للنظام، Realization ولكنه باعتباره لوحة شعرية للعالم يقدم نظامًا كليًّا تتحقق من خلاله الموقعية التكرارية بالكامل، وهي موقعية يتمثل محورها الأساسي فيما يدعى "بالتوازي" parallelism. إليك نموذجًا لهذا من شعر بوشكين:

ليس مما يثير الضحك أن يقوم مدع للفن خامل

بتشويه عبقرية مادونا رفائيل

وليس مما يثير الضحك أن يقوم دجال سافل

بتلطيخ سمعة الليجيري[٢]

فهذا المقتطف حافل بالتوازيات، يتجلى ذلك في تكرار قوله: "ليس مما يثير الضحك ..." مرتين، مما يعين على استمرار الوحدة التنغيمية، كما يتجلى أيضًا في الترادف المتمثل أولًا في "مدعي الفن = الدجال"، وثانيا في "خامل = سافل" وإن كان الترادف في تلك الحالة الثانية ترادفًا بمعنى يختلف عما هو في الحالة الأولى، ففي الحالة الثانية يمكن القول بأننا نتحدث عن ترادف محدد بالمفهوم اللغوي العام، أما في الحالة الزلى فيتضح التوازي في عمومية الجذر الدلالي الجامع بين "شخصية رجل الفن" ومعنى البراءة. وفي هذا المناخ النص يمكن الادعاء أيضًا بوجود ترادف بين "رفائيل" و"الليجيري"، باعتبار عمومية الجذر الدلالي فيهما متمثلا في "الفنان المبدع".

وبهذه الصورة، فإن البنية الدلالية لتركيب مثل: "ليس مما يثير الضحك أن يطغى الخمول على العبقرية" لا تبدو مغايرة لما يعنيه كلا الجزئيين المشار إليهما في النموذج

المذكور، وفي نفس الوقت ما يزال التوازي ملحوظًا في العلاقات الوثيقة بين البنى التنغيمية والتركيبية والإيقاعية، وفي التطابق الماثل بين السمات الأسلوبية، فالوشيجة بين جزئي النص من الوثوق بحيث قد يبدو ثانيهما ضربًا من التزيد.

غير أن المقارنة بين الأنواع المختلفة من الشعر، وعبر كل تاريخ الثقافة العالمية، تمكننا من الاقتناع بأن المطابقات – المشار إليها – بين عناصر النتاج الشعري قد تتغاير تغايرًا جوهريًّا بحيث يتسع لمستويات لغوية شديدة الاختلاف، وخلال سياقات تركيبية واضحة التنوع، بل إن حجم المطابقة ذاتها قد يتغير من نظام شعري إلى آخر، ففي بعض الأنظمة قد يكون الحد الأقصى من المطابقة هو المطلوب، وذلك حين يتحتم أن يندرج عدد من مستويات النظام في مركب من التوازيات التي يقتضيها النص الشعري لكي يكون شعرًا، فيضع الشاعر نصب عينيه مضاعفة هذا العدد عن طريق الاستعانة بأنماط من المطابقات التي تعتبر أساسية من وجهة نظر ذلك النظام، ووفقا لقاعدته البنائية المتمثلة في محاولة الوصول بهذه المطابقات إلى أقصى مدى ممكن.

وعلى الطرف المقابل يوجد ضرب آخر من البنى الشعرية، يتجه فيها القصد إلى الحد الأصغر من مظاهر التوازن في النظام الشعري، فإذا قنع كلٌّ من المبدع والمتلقي من تلك المظاهر بذلك الحد الأصغر الذي لا يعتبر النص شعرًا بدونه، فإن الشاعر يحاول الوصول ببنية النص إلى هذه الغاية بالذات، بل إنه يتنزل أحيانًا إلى أبعد من هذا الحد حين يضمن عمله بعض مقاطع لا تكاد تعتبر شعرًا إلا بفضل اندراجها ضمن نسق نصي أكثر رحابة واتساعًا، وهو النسق الذي يحظى – كما أشرنا – بحد أصغر من السمات الشعرية المنتقاة، وإن كانت هذه المقاطع لا تكاد تتميز بشيء عما ليس بشعر، إذا تنوولت بمعزل عن النسق الذي اندرجت فيه، وهاتان النزعتان (النزوع إلى الحد الأكبر أو الأصغر من المظاهر الشعرية) توجدان أصلًا ضمن عملية تصنيف النصوص التي تندرج بدورها ضمن عدة إمكانات أخرى، وإن كان تحقق أي من هاتين النزعتين وتوظيفه لا يتم في كل حالة إلا بناء على ظروف خاصة تنبعث من

داخل المجتمع البشري وتاريخه الثقافي، ولا سيما ما يتعلق من ذلك بالأدب في المقام الأول، باعتباره لب القضية بالنسبة لنا.

وسواء كان تناولها للتوازيات الدلالية (على سبيل المثال التوازيات النفسية في الفولكلور التي درسها العلامة أ. ن. فيسيلوفسكي، ثم تلك التي كتب عنها د. س. ليخاتشوف، والأغاني التراثية التي اهتم بتحليلها ب. ج. بجاتيريفي) أو التوازيات التركيبية أو العروضية أو النطقية فإننا لا محالة سنلتقي بنظام معين يتم بمقتضاه تصنيف السياق النصي إلى عناصر، بما يستتبعه ذلك من دعم مبدأ التكرار، باعتباره المبدأ الذي يسمح بإقامة ضرب من التوازن بين هذه العناصر.

بيد أن ثمة أمرًا آخر لا يقل عما سبق في أهميته، ففي أية بنية شعرية نرى مستويات عدم التطابق تتواكب مع مستويات التطابق، وحتى حين نسلم بإمكانية التكرار المطلق (وهو إمكانية نظرية أكثر منها واقعية، بحكم أنه حتى في ظل التطابق الكامل بين مقطعين في النص نراهما يختلفان من حيث موقعهما في الكل الفني، ثم من حيث علاقتهما به، ثم من حيث الوظيفة إلخ) فإن التمايز موجودًا في شكل تلك "التعددية الصماء" التي تحظى بإمكانية بنائية نشطة، على الرغم من عدم تشيئها واقعيًّا.

غير أن تسمية مثل تلك الظاهرة البنائية "موقعية" لا بد أن يخضع لبعض التحفظ من جانبنا، لأن "الموقعية"، في النص بمعناه اللغوي العام لا توجد إلا في وعي كل من المرسل والمتلقي، وأما في النص ذاته فلا توجد إلا صيغة واحدة منتقاة من بين صيغ عديدة لهذه الموقعية، ونفس الظاهرة نلتقي بها في مجال الأدب، إذ يمكن – على سبيل المثال لا الحصر – أن نتناول تراجيديا القرن الثامن عشر ككل، باعتبارها تجليًّا أو إحداثًا "لموقعية" تجريدية تجسدها تراجيديا هذا القرن، غير أن الحديث في حالتنا الراهنة لا يدور حول ذلك، بل إنه يتمركز حول النص الشعري، وفي هذا النص تتجلى ظاهرة الموقعية على نحو مختلف، ويمكن أن يقارن في هذا الصدد لا بالنص في معناه اللغوي العام، بل "بالنص النموذجي"، نعني النص الذي صيغ صياغة قاعدية

معنية، والذي يتضمن قائمة بكل الصيغ المتاحة في موقع ما.

ولكي تكون المقارنة أكثر اكتمالًا دعنا نتصور مثالًا "للموقعية" من أبنية لغة غير معروفة، ففي هذه الحالة لا يكون محور الارتكاز هو انتخاب صيغة مواتية من بين عديد من البدائل المعروفة، بل يكون أساس البناء الشعري متمثلًا في استجلاء حدود وطبيعة هذا العديد من الصيغ المتكافئة، وبفضل هذا التصور بالذات يغدو النص الكلامي – وهو ما يتبقى من النتاج الشعري ماثلًا في عيني الباحث اللغوي – نموذجًا Model، فخاصية التنمذج خاصية تميز كل عمل شعري، العمل الشعري نموذج، ولكن نموذج لأي شيء: نموذج للإنسان في عصر ما، نموذج للإنسان في عمومه، وهذا بدوره يتوقف على طبيعة الثقافة التي يندرج فيها شعر ما باعتباره مجموعة معينة من النصوص التي تشكل مع غيرها من النصوص شخصية هذه الثقافة.

وهكذا يكون بوسعنا تحديد هوية البنية الشعرية بوصفها عبارة عن توافر عدد من النظم أو الضوابط التي لا يقصد إلى توافرها عادة في اللغة الطبيعية، والتي تسمح – في ظل ظروف معينة – بتحقيق ضرب من التماثل بين العناصر الداخلية للنص، كما تتيح معاملة جماع هذه العناصر بحسبانه واحدًا أو عديدًا من التجليات الموقعية.

وفي داخل هذه العناصر التي يتكون منها السياق النصي لا بد أن يتواكب التماثل والتنوع معًا، الأمر الذي يعني ألا يقتصر نظرنا فيها على ما يتكرر ببساطة أكثر من مرة، بل يتعدى ذلك إلى نظام البدائل أو المتغيرات المتجمعة حول محور ثابت، رغم تميزها فيما بينها واحدًا عن الآخر، أما كيف يمكن أن نتصور هذا المحور الثابت فلا يتسنى ذلك إلا من خلال إدراك كل بدائله أو احتمالاته، على اعتبار أن السمة الأساسية لهذا المحور هي خاصية الاستبدال، نعني أن يكون له هذا البديل أو ذاك في ظل ظروف محددة.

لماذا نلجأ – إذن – في بناء النص إلى مثل تلك الطريقة التي قد تبدو غريبة من وجهة نظر التطبيق العملي للغة الحياة اليومية؟.

وقبل أن نتولى الإجابة عن هذا التساؤل نشير إلى نمطين كل منهما يمثل إمكانية الإخلال بخاصية التكرار، أن الإشارة إليهما ذات قيمة بالغة –كما سنرى– بالنسبة إلى القضية التي نتناولها.

فنحن – أولًا – نلتقي بضرب من التنظيم عند مستوى بنائي – أو عند مستويات بنائية – على حين نصادف ما يصدع ذلك النظام على مستويات أخرى، ثم إننا – ثانيًا – وفي حدود النظر إلى مستوى بنائي واحد بمعزل عن المستويات الأخرى، نلتقي بنوع من التنظيم الجزئي، بمعنى أن تكون عناصر ذلك المستوى من التنظيم بحيث تولد في المتلقي شعورًا بأن النص على حفظ من الترتيب، ومن عدم التنظيم بحيث لا تطفئ في نفسه الشعور بعدم اكتمال ذلك الترتيب.

إن تواكب هاتين القاعدتين – النظام وصدع النظام – يشكل سمة عضوية في كل عمل فني إلى حد يمكن معه القول بأن هذا التواكب يعتبر القانون الأساسي في بنية كل نص أدبي. ذلك أن بنية النص الفني تتضمن في جوهرها النزوع إلى أقصى مدى ممكن من التشبع بالمعلومات، ولكي يكون أي نظام كلامي صالحًا لحمل ونقل المعلومة ينبغي أن يحظى بالظواهر الآتية:

١– إن هذا النظام يجب بالأساس أن يكون نظامًا، بمعنى أن لا يتكون من عناصر عشوائية، بل يتحتم أن يكون كل عنصر في هذا النظام ذا علاقة عضوية ببقية العناصر، وبحيث يمكنه أن يرهص بها نوعًا من الإرهاص.

٢– غير أن العلاقة القائمة بين هذه العناصر لا ينبغي أن تكون علاقة أوتوماتيكية تمامًا، لأن كل عنصر بنائي إذا أوحى بتالية إيحاء محدد الدلالة، فإن توصيل أية معلومة جديدة في ظل هذا النظام يغدو أمرًا غير ممكن.

فلكي يتمكن أي نظام كلامي من حمل المعلومة يجب أن يرهص كل عنصر من عناصره بقدر ما من إمكانات تواليه، وهي الإمكانات التي لا تتحقق منها في النص سوى واحدة فحسب، ومعنى ذلك أن هذا النظام الكلامي يعمل في داخله جهازان

في وقت واحد: جهاز تلقائي الحركة automatic وجهاز لا تلقائي de- automatic.

وفي اللغات الطبيعية تجنح دائرة التعبير إلى التلقائية automatic، على حين تنزع دائرة المضمون إلى اللاتلقائية، ومن ثم فإن ميكانيزم التعبير في هذه اللغات ليس ذا أهمية أو قيمة بذاته، بل يدين بذلك إلى متلقي المعلومة، الذي لا يسترعي انتباهه هذا الميكانيزم إلا حين يخطئ في العمل، وهكذا فإننا عادة لا نلحظ الرصف الجيد للكلام، وإنما نتنبه فقط إلى الرديء منه، كما لا نلحظ النطق الحسن لمن يتحدث بلغته الأم، وإنما نلحظه عيوب الكلام، وهلم جرا.

أما الشعر فإن جميع مستوياته اللغوية على قدر متكافئ من الأهمية، والصراع فيه بين التلقائي واللاتلقائي يمتد على رقعة جميع عناصر البنية الشعرية، وواقع النص الفني يتحقق على الدوام من خلال مقياسين اثنين، بل أحرى أن يقال إن النتاج الفني بعامة، وعلى أي مستوى بنائي شئت، يمكن أن يوسم بطريقتين اثنتين، أما المقياس الأول أو الطريقة الأولى فباعتباره نظامًا لتطبيق عدد من القواعد، وأما الثاني فباعتباره نظامًا لصدع أو تجاوز هذه القواعد، مع مراعاة أن "جسم" النص ذاته لا يمكن أن ينطبق على أي من هذين المقياسين معزولًا عن الآخر ومستقلًا بنفسه، فبالعلاقة بين ذينك التصورين، وبالتوتر البنائي، وبالمزج بين ما ليس ممتزجًا، بهذا، وبهذا فقط، يتم إبداع النتاج الفني بالفعل.

وإذا كان مثل هذا المنهج في النظر إلى العمل الشعري حريًّا بأن يثير أحيانًا دهشة دارسي الأدب، أولئك الذين ما يزالون يختصمون وبحرارة حول قضايا من مثل: ماهية الواقع، وما الذي يعتبر وهمًا علميًّا من بين تلك الثنائيات: الإيقاع أم الوزن، الفونيم أم الصوت، التيار الأدبي أم النص الفني؟ وكيف ينبغي أن يكتب تاريخ الأدب كتابة صحيحة: هل باعتباره تصورًا ذهنيًّا مجردًا عن فاعلية البشر، أم بحسبانه سلسلة من المبدعين خالصة من كل تصورات تجريدية تتد الفن؟ نقول: إذا كان علماء الأدب ما يزالون مشغولين بمثل تلك القضايا فإن مجرد مناقشة المنهج المشار إليه (النظام وصدع النظام) يبدو موضوعًا عتيقًا بالنسبة لعلماء اللغة والمنطق[٣].

فالقول بأننا في حقل اللغة نتعامل مع نوعين من الواقع: الواقع اللغوي والواقع الكلامي هو قول يحظى من الاتفاق العام بأكثر مما تحظى به قضايا أخرى من قضايا الإبداع ما زالت تحت مظلة النظر والمناقشة، وبنفس القدر فإنه لم يعد مثيرًا للدهشة في حقل المنطق ومناهج البحث أن موضوع أي علم يمكن أن يطرح للدراسة على مستويين: مستوى النماذج الذهبية، ومستوى تطبيقاتها، وكلا هذين المستويين يلبي مفهوم ما يطلق عليه "واقع"، على الرغم من أن كلًّا منهما ينتمي إلى ذلك الواقع بطريقة مختلفة.

فالنموذج وموضوع النمذجة يخضعان لمستويات مختلفة من مستويات المعرفة، ولا يمكن دراستهما من الأساس في قرن واحد، وبدلا من تناولهما معًا ودون انقسام، وهو التناول الذي كان يسمح لدارسي الأدب، وأحيانا لدارس الشعر(٤)، أن يعالجوا في نفس واحد موضوعات تخضع لمستويات معرفية متباينة، وظواهر كظاهرتي النص ونموذج النص، برزت إلى الوجود قضية التمييز بين مستويات المعرفة، ولأي منهما يمكن أن تكون تبعية الموضوع المدروس (نعني اختلاف الموضوعات ونماذج الموضوعات باختلاف الطبقات)، مع ما يقتضيه ذلك من تحديد قواعد العلاقة بين تلك المستويات وبين المادة الكائنة خارج حدود المعطيات على وجه العموم.

غير أن خضوع العمل الأدبي في دراسته للقواعد العامة التي تحكم المنطق العلمي، وكذلك خضوعه في نفس الصدد لذلك الجهاز المستخدم في اللغويات المعاصرة – كل هذا لا يفعل أكثر من أن يبرز خواص المادة المدروسة بصورة أوضح. وقد يحدث في النص الأدبي أن تنماع الفوارق بين المستويات، وحينئذ قد يبدو وكأن الوضع المعتاد لعناصر تصدع النظام بدلًا من أن تراعيه، وتتمركز على درج صاعد من مستويات العمل، هو وضع يصدق عند التصدي لتحليل النتاج الفني، ولكنه يصدق في الغالب وليس على الدوام، وحتى مفهوم ما هو "نظامي" وما هو "غير نظامي" هو مفهوم نسبي – كما سيتضح – إلى حد أكبر بكثير مما كان يبدو عنه أول وهلة.

هوامش وتعليقات

١- يلاحظ استخدام مصطلح عنصر element في كلتا الخاصتين الموقعية والسياقية، وبغية التفرقة بين دلالتي المصطلح في الحالتين سوف نستخدم فيما يلي مصطلح element ومصطلح sigment، فالأول يراد به الوحدة التي تمثل مفردًا في حاصل جمع هو البنية، والثاني يقصد به إلى العنصر في السياق.

٢- مادونا رفائيل هو الرسام الإيطالي الذائع الصيت، والليجيري هو دانتي الليجيري الأديب الإيطالي صاحب "الكوميديا الإلهية". والنموذج المقتطف من قصيدة بوشكين المسماة "موتسارت".

٣- يريد المؤلف بذلك الإشارة إلى أن فكرة الجدل بين النظام والخروج على النظام فكرة أصبحت مطروقة في علم اللغة والمنطق، وإن بدت جديدة في حقل الدراسات الأدبية. (المترجم)

٤- كمثال على اختلاط مستويات "الملاحظة" و"المعمار" في الدراسة الشعرية (ونحن هنا نستغل مصطلحات الملاحظة والبناء التي كان للعالم اللغوي س. ك. شاومان فضل البدء في استعمالها).

يمكن أن نشير إلى أعمال الباحثين أ. ب. كفياتكوفسكي و ب. ي. بوختشاب، تلك الأعمال التي وإن لم تحرم دقة الملاحظة فإن منطلقات البحث فيها لا تخلو من جدل.

الإيقاع أساس البنية الشعرية

مفهوم الإيقاع ينتمي إلى أكثر مظاهر الكلام الشعري ذيوعًا وانتشارًا، وقد حدد الباحث الفرنسي بيير جيرو طبيعة الإيقاع حين كتب: "إن العروض والنظم يشكلان اكثر مجالات علم اللغة الإحصائي دورانًا، لأن موضوعها يتمثل في معرفة الطريقة التي يتم بها التكرار الصحيح للأصوات"، ثم يتابع حديثه قائلًا: "وبهذه الصورة فإن البيت الشعري هو الوحدة التي يمكن أن تقاس بسهولة"(١).

ويشمل مفهوم الإيقاع ظاهرة التناوب الصحيح للعناصر المتشابهة، كما يشمل تكرار(٢) هذه العناصر، وهذه الخاصية من خواص العمليات الإيقاعية، نعني بذلك خاصية التردد، هي بعينها ما يحدد معنى الإيقاع، إن في الحركات الطبيعية للإنسان، وإن في نشاطه العملي على حد سواء، وقد أصبح من التقاليد المستقرة في البحث الأدبي (وكثيرًا ما ينظر إلى هذا التقليد باعتباره تقليدًا ماديًّا) التأكيد على التطابق بين الإيقاع في النشاط العملي والطبيعي والإيقاع في الأدب بعامة وفي الشعر بخاصة، لنقرأ ما كتبة ج. شنجلى في هذا المعنى: "لنأخذ أي عمل مما يستغرقه الزمن من أعمالنا، ليكن – مثلًا – التجديف (مفترضين أن هذا التجديف جيد، متوازن، متقن) فسنجد أن هذا العمل موزع إلى أجزاء من تجديفه إلى أخرى، وفي كل جزء من هذه الأجزاء توجد نفس اللحظات بعينها: رفعة للمجداف لا تقتضي بذل أي جهد تقريبًا، وضربة به في الماء تحتاج إلى إنفاق كثير من الجهد، ومثل هذا العمل المنتظم الموزع على حلقات متوازنة في الطول، متراوحة في الضعف والشدة، يسمى عملًا إيقاعيًّا، على حين يدعى ذلك الانتظام والتناغم الزمني بالإيقاع"(٣).

ومع ذلك فليس من الصعب أن نلاحظ أن ظاهرة التردد في الطبيعة من نمط يختلف تمامًا عن ذلك الذي تنتمي إليه ظاهرة الإيقاع الشعري، فالإيقاع في عمل

الطبيعة يتمثل في أن أوضاعًا معينة تتكرر خلال فوارق زمنية معينة، فإذا تناولنا – مثلًا – ظاهرة التردد في أوضاع الأرض بالنسبة إلى الشمس وميزنا بين سلسلة التغيرات كالآتي:

ش (الشتاء) – ر (ربيع) – ص (الصيف) – خ (الخريف) = ش – ر – ص – خ فإن وضع ش– ر – ص – خ يعتبر تكرار دقيقًا مطابقًا لحلقات السلسلة السابقة.

ولكن الإيقاع في الشعر ظاهرة من نوع مختلف، فإيقاعية الشعر قد تعني التكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها ومواضعها من العمل بغية التسوية بين ما ليس بمتساو، أو بهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوع، وقد تعني تكرار المتشابه بغية الكشف عن الحد الأدنى لهذا التشابه، أو حتى إبراز التنوع من خلال الوحدة.

والإيقاع في القصيدة هو العنصر الذي يميز الشعر عما سواه، فضلًا عن أنه حين يتخلل البنية الإيقاعية للعمل فإن العناصر اللغوية التي يتشكل منها ذلك العمل تحظى من تلك الطبيعة المميزة بما لا تحظى به في الاستخدام العادي، وثمة أمر هام آخر، وهو أن البنية الشعرية لا تبدي في بساطة تلك الظلال الجديدة لدلالات الألفاظ، بل إنها تكشف الطبيعة الجدلية لهذه الدلالات، وتجلو خاصية التناقض الداخلي في ظواهر الحياة واللغة، الأمر الذي تعجز وسائل اللغة العادية عن التعبير عنه، وربما كان الناقد الكبير "أندريه بيلي" من بين جميع الباحثين المشتغلين بالدراسات الشعرية، هو أول من أدرك في وضوح هذه الطبيعة الجدلية للإيقاع الشعري[٤].

الهوامش

1- Pierre Quiraud – Problemes et methods de la Statistique Linguistique. Paris, 1960, pp. 7 – 8

٢- يقصد بالتناوب تجاوب الظواهر الإيقاعية كالقوافي المتقاطعة، ويقصد بالتكرار تردد الظواهر الإيقاعية كالقوافي المتعانقة. (المترجم)

٣- ج. شنجلي: تقنية الشعر – دار النشر الحكومية – موسكو سنة ١٩٦٠ – ص ١٣.

٤- أندريه بيلي: الإيقاع باعتباره جدلا، و"الفارس النحاسي"، موسكو سنة ١٩٢٩.

وعن الطبيعة الجدلية للكملة الشعرية تحدث هـ. أسييف في كتاب: "الشعر ضرورة – لماذا ولمن؟" – موسكو سنة ١٩٦١ – ص ٢٩.

الإيقاع والوزن

إن التكرار الإيقاعي ينظر إليه منذ أقدم العصور باعتباره أحد المعالم الأساسية للشعر، وبعد محاولة الإصلاح العروضي التي قام بها لومانوسف، وطرحه لمفهوم التفعيلة، أصبح تكرار ما يتناوب من المقاطع المنبورة والمقاطع غير المنبورة يتناول بوصفه شرطًا ضروريًا لمعاملة النص على أنه شعر.

بيد أنه مع مطالع القرن العشرين، وفي ظل التطورات التي عاناها الشعر الروسي إبان ذلك، تجلى نظام البيت الكلاسيكي في شكل جديد، وكان "أندريه بيلي" هو أول من وضع الأساس للحركة الجديدة في مجال الفكر العلمي، ففي بحثه المنشور ضمن مجموعة الدراسات المعنونة باسم "الرمزية" (١٩٠٩ م) أثبت "بيلي" أنه ليس في كل الأحوال يسقط النبر على ذلك الموقع من البيت حيث كان منتظرًا وقوعه طبقًا لنظرية "لومانوسف"، وقد أكدت التجارب والإحصاءات التي نهض بها فيما بعد كل من "كيريل" و"تارانوفسكي" أن مقدار الأشكال الثلاثية النبر في بحر الإيامب الرباعي التفعيلات (أي بالتجاوز عن نبر واحد) يبلغ في شعر القرن التاسع عشر رقمًا قياسيًا: ٦٣,٧ %[١].

بل إن "أندريه بيلي" نفسه، ومن بعده ب. بريوسف، قد حاولا التوفيق بين نظرية التفعيلة لدى "لومانوسف" وبين ملاحظاتهما الشخصية حول واقع النبر في الشعر، وذلك بفضل استخدام نظام "المجازات" المتاحة داخل حدود الإيقاع والمبدعة لبدائله، وقد كان لهما بهذا حظ السبق إلى إرساء دعائم تلك الفكرة المثمرة في النظر إلى تجليات التجربة باعتبار هذه التجليات بدائل لنظام من الثوابت غير المتغيرة، وفي أعمال "بيلي" بالذات، بكل ما يتمتع به من إحساس عضوي "بالجدلية"، نشعر على وجه الخصوص بنزعتين، إحداهما تجنح – من ناحية – إلى تمييز التناقض بين النص

والنظام، والأخرى تميل – من ناحية ثانية – إلى استلال ذلك التناقض عن طريق إقامة ضرب من التكافؤ بينهما.

أما الاتجاه العروضي لدى بريوسف فقد كان أكثر دوجماطيقية من ذلك، وأفضى إلى محاولة حل القضية برمتها عن طريق رفض خيار التفعيلية (نموذج لومانسوف) والاكتفاء برصد ناحية واحدة فقط في العمل الشعري: الناحية التجريبية، التطبيقية، وقد استمر هذا الاتجاه في أعمال كل من ف. بياست، س. بابروف، أ. كفياتكوفسكي، وبدا عند الجميع أقل ثمرة من محاولات "بيلي" طرح العمل الشعري الكلاسيكي باعتباره جدلًا بين نظام بنائي وإحداثيات هذا النظام في الواقع، على الرغم من أن هذا الطرح لا يسلم هو الآخر من مناقشة، ومن نفس منطلق "بيلي" عالج ف. م. جيرمونسكي، وب. ف. توماشيفسكي في مطلع القرن العشرين نظرية المقابلة بين الإيقاع والوزن، أي بين واقع النبر الشعري والتصميم التجريدي للمقياس الشعري المثالي، وقد ظلت المقولات النظرية المنشورة في بواكير أعمال جيرمونسكي وتوماشيفسكي[٢] محتفظة بكامل قيمتها العلمية الرائدة، بغض النظر عن بعض الاستدراكات التي أضيفت إليها فيما بعد، سواء من قبل أصحابها أنفسهم، أو بأقلام غيرهم من الباحثين، بل إن هذه المقولات النظرية مازال يستخدمها في الوقت الحاضر علماء من أمثال ل. تارانوفسكي، ب. ي خالشيفنيكوف، م. ل جاسباروف، ب. أ. رودنيف، وفريق البحث الذي يقوده العلامة أ.، . كالماجوروف، وفيلق غيرهم من الباحثين، ولديهم جميعًا تتلقى تجربة النص الشعري على خلفية من البنية النموذجية التي تطرح نفسها كآلية إيقاعية أو "كمشروع بنائي"، وبقدر ما تبدو وحدات البيت غير مرتبة، أو أن مكانها من الشطر الشعري عفوي إلى حد ما (واقع الأمر أنها مرتبة ولكن على مستوى آخر) ينبثق في وعي مبدع النص الشعري ومستقبلة على حد سواء تصميم مثالي من درجة أرقى ينعدم لديها كل صدع إيقاعي وتتحقق عندها بنية التكرار في أصفى منظورها.

ولقد أشار توماشيفسكي إلى الطريقة التي يتم بها إحداث البنية الوزنية للنص، نعني بذلك عملية "التفعيل أو التقطيع"[٣]، فقد كتب قائلًا:

"إن أي نظام وزني محدد يقصد به إلى خلق التوازن في البيت الشعري يفضي إلى اعتبار ما هو متوقع من نبرات وزنية، وكأي منهج اعتباري كهذا فإن النظام المشار إليه لا يتجلى بكامل وضوحه عبر القراءة العادية للشعر، ولا حتى خلال الإنشاد، بل من خلال قراءة خاصة تجلو قوانين توزيع النبر، نعني من خلال ما يسمى "بالتقطيع"، وهذا التقطيع رغم أنه أمر اصطناعي فهو ليس عملية تحكمية صرفة، باعتبار أن دوره يكمن فقط في الكشف عما هو مستكن في الشعر من قوانين البناء الفني"[٤]. فتوماشيفسكي لم يخرج على هذه المقولة بعد على الإطلاق، وقد كتب في آخر كتبه: "إن التقطيع أمر طبيعي في الدلالة على سلامة الشعر، إذ إنه ليس إلا توضيحًا أكيدًا للوزن"، ثم يضيف قائلًا: "إن عملية التقطيع شبيهة بالعد الجهري عند التدريب على مسرحية موسيقية، أو هي مماثلة لحركات عصا قائد الأوركسترا.."[٥].

ويعارض بيلي هذا الموقف من توماشيفسكي، فقد كتب "بيلي": إن التقطيع شيء لا وجود له في الحقيقة، فالشاعر في داخله لا يقطع الشعر، ومنشد الشعر، أيًّا كان، شاعرًا أو فنانًا، لا يقرأ أبدًا هذا السطر:

"روح الرفض، روح الشك" مقطعًا على هذا النحو:

"روح الر/ رفض، وروح الش/ ك."

إننا من مثل هذه التفاعيل المقطعة لنقع في فزع رهيب"[٦].

وبمثل تلك الفكرة – في الاعتراض على التقطيع – يصرح ل. إ. تيموفييف: "هذا التقطيع الذي يبجلونه ليس في الحقيقة إلا عبئًا واضحًا يضغط على اللغة"[٧].

وكلا الاعتراضين – من بيلي وتيموفييف – يفضي إلى أن التقطيع لا وجود له عند التطبيق، سواء على مستوى اللغة أو الإنشاد.

ولكننا نرى أن الاعتراض على هذا النحو قد بني على خطأ منطقي، فلا أحد يقول أو يؤكد أن التقطيع يمثل في الواقع قاعدة لنطق الشعر عند التطبيق، لأن الحديث يدور عن واقعية البنية، وهي واقعية من مستوى آخر، والإشارة إلى غياب مظهر ما أو سمة ما على نطاق اللغة – المشروع، ليس مبررًا للقول بغيابه على مستوى اللغة – النموذج، ففي عالم الطبيعة – مثلًا – لا تجد موضوعًا واحدًا يحظى بشكل كروي مكتمل تمامًا من الوجهة الهندسية، وليس من الصعب إثبات أن العثور على مثل ذلك الموضوع إنما هو احتمال ضئيل تمامًا، غير أن ذلك لا ينبغي أن ينظر إليه على أنه اعتراض ضد وجود الكرة باعتبارها كيانًا هندسيًّا، فالكرة موجودة في حد ذاتها واقعًا من وجهة نظر علم الهندسة، وهي واقع بهذا الاعتبار من حيث إنه يمكن تلقيها "صحيحة مكتملة"، بغض النظر عن أية تجاوزات أو انحرافات عند التحقيق.

ونفس الشيء يمكن أن يقال عن النص الأدبي، ففي النص الأدبي، وبأية لغة طبيعية كانت، لا تظهر التعليمات القاعدية بادية للعيان، وأكثر من هذا نرى أنفسنا حين نتحدث بلغتنا الأم غير محتاجين إلى القواعد إلا بقدر ما يحتاج الشاعر إلى التقطيع، ولكن، لا هذا التصور ولا ذاك، بقادح في وجود "القواعد" كمشروع من مستوى أعلى، كنظام أرقى يتم في ضوئه – وإلى حد كبير – اعتبار متضمنات النص إحداثًا له أو تحقيقًا، وقد يمكن أن توجد في النص أخطاء طباعية أو انحرافات في الخطوط وما إلى ذلك، وجميعها مظاهر مادية تصادم النموذج الأعلى، ولكنها لا قيمة لها، إلى حد يمكن معه القول بأنها فاقدة الدلالة.

ومع هذا، فقد يكون ضروريًّا أن نؤكد أن التقطيع، أو ما يتصل به من شعور بإمكانية إيقاع النبر على ذلك الموقع الذي يفترض النظام الوزني إيقاعه عليه، حتى ولو لم يكن لذلك النبر وجود فعلي في النص الشعري – هذا كله لا يعني مطلقًا التسوية بين العنصر المنبور والعنصر غير المنبور، بل على العكس من ذلك، لا يقنع التقطيع بأن يمنح المتلقي شعورًا بالمكان الذي يفترض نبره، بل ويبرز عدم وجود ذلك النبر إن لم يكن له وجود، فهو – إذن – لا يطرح نفسه – بالنسبة إلى المتلقي

العصري، والأهم من ذلك بالنسبة إلى المتلقي الناضج[٨] – بحسبانه نصًّا، بل هو يخلق قاعدة لتلقي النص، يمكن على أساسها استقبال ذلك النص باعتباره تطبيقًا أو صدعًا – في ذات الوقت – لضوابط معينة، أو لنقل باعتباره مراوحة بين المتكرر واللامتكرر في توترهما المتبادل.

إن وضع الوزن في مقابلته مع الإيقاع مازال أمرًا مثيرًا للاعتراض، فها هو ب. ي. بوخشتاب يكتب في واحد من مؤلفاته التي تتضمن طائفة من الملاحظات الدقيقة "هذه النظرية تثير أكثر من تساؤل، فلماذا يبدو شعر كالشعر الكلاسيكي الروسي كما لو لم يكن قد وجد مستقلًّا بذاته، وإنما انبثق نتيجة لنظام وزني لا يمكن أن نعتبر خواصه بالضرورة خواص لكل شعر تطبيقي؟ ثم لماذا لا يتجسد هذا النظام الوزني بشكل كافٍ عبر العمل الشعري مع أنه أساس لهذا العمل؟ ولماذا يظهر وكيف يتشكل في وعي مستمع الشعر أو قارئه بما يعين على إحكام البناء الشعري، وهو الإحكام الذي ما كان ليتحقق بدون هذه المعونة؟"[٩].

والآن، فإن لدينا كل الحق في أن نؤكد النقيض على طول الخط، ولا ينبغي في هذه الحالة أن نقنع بمجرد رفض التقابل بين "الوزن والإيقاع"، باعتبار هذا الرفض إحدى القواعد البنائية العضوية، إذ عند هذه النقطة بالذات يبدو علم الشعر كما لو كان يتصادم مع قانون من أكثر قوانين البنية الفنية القولية دورانًا.

فاللغة تتوزع إلى مستويات، وتحليل هذه المستويات مستقلة على اعتبار أنها قطاعات عضوية متزامنة بطبيعتها هو إحدى المقولات الأساسية في علم اللغة المعاصر، ولكن الأمر في البنية الأدبية يختلف، لأن كل مستوى ينبغي أن ينتظم من مقومين بنائين متناقضين، أحدهما يعمل على تغذية قوة القصور الذاتي في البنية ويضفي عليها طابعًا أوتوماتيكيًّا، والآخر يعمل على انتزاع البنية من هذا الوضع الأوتوماتيكي، وهذا التناقض يقود كل مستوى في النص الأدبي يحظى بقوام ثنائي الطبقة، ومن ثم فإن علاقة النص بالنظام لا تمثل في هذه الحالة ما تمثله في اللغة من حيث هي "إحداث بسيط في طبيعته"، بل هي علاقة صراع مستمر وتوتر دائم، وهذا

بدوره يفضي إلى خلق جدلية معقدة على صعيد الظواهر الفنية، وتصبح القضية المطروحة ليست في كيفية التغلب على الثنائية الكامنة في طبيعة "الميزان الموسيقى" للشعر، ولكن في التدرب على اكتشاف هذه الآليات ذات التركيب الثنائي المتناقض، واكتشافها لا على ذلك المستوى الموسيقي فحسب، بل وعلى مستويات البنية، ذلك أن علاقة الأصوات بالفونيمات، وعلاقة القافية بالتجانس الصوتي، وعلاقة الموضوع بالحكاية، لا تتجلى عند كل مستوى باعتبارها حاصلًا تلقائيًا لا روح فيه، بل باعتبارها تواصلًا حيًّا يقوم بدوره في التأليف بين عناصر البنية.

وهذا الازدواج أو تلك الثنائية الملحوظة عبر كل مستوى من مستويات البنية الشعرية يمكن أن يحدث نتيجة التناقض بين عناصر بنائية مختلفة الأصل (في القافية مثلًا يكون التوتر بين ما هو إيقاعي أو صوتي وبين ما هو دلالي، كما سيتضح ذلك فيما بعد)، أو نتيجة التناقض بين إحداث وعدم إحداث نفس النمط البنائي (كما يقع في الوزن الشعري) بل ويمكن أن يقع بين العنصر وشكله اللامتغير، كما نلمس في علاقة الصوت بالفونيم، وعلاقة الفونيم بالرمز الكتابي، وإمكانية حدوث التوتر عبر كل هذه الأصعدة مشروطة –كما سبق أن قلنا– بأن في الشكل تغيرًا وظيفيًّا هادفًا، وأن يكون المتغير معادلًا في درجته للثابت.

وأخيرًا، يمكن أن يقع الصدام بين أنظمة تنتمي إلى مستوى واحد رغم اختلافها، وأكثر ما يحدث هذا على مستوى الموضوع، وهكذا نرى دستويفسكي غالبًا ما يكل إلى تطور الموضوع مهمة دفع الرواية البوليسية حتى لتحتك بأبنية الرواية النفسية والرواية الفكرية الفلسفية، ومثل هذا يمكن أن يحدث أيضًا على مستويات أدنى من مستوى الموضوع.

هكذا تبنى قصيدة "الحب الأخير" للشاعر "تيوتشيف"، والتي يمكن تحليلها إيقاعيًّا على النحو التالي:

الحب الأخير

البيت	عدد المقاطع
كيف والعمر تولى	٨
نعشق الرقة والأوهام	١٠
أشرق يا سنا التوديع	٨
يا حبي، و يا فجري الأخير	١٠
في السموات ظلال	٨
وعلى الغرب خيوط من ضياء	١١
يا سنا الليل على رسلك	١٠
مهلًا.. يا أفاويق البهاء	٩
غارت دماء العروق	٨
آه .. والسحر في القلب باقي	٩
وأنت حبي الأخير	٨
ويحي.. فيه الأسى والحبور	١٠

فإذا سلمنا بأن وزن "الإيامب" lamb الذي صيغت منه هذه القصيدة يتكون عادة من مقطع قصير يتبعه مقطع طويل، أو مقطع غير منبور، يتبعه مقطع منبور فإن بوسعنا أن ندرك طبيعة الوزن وتفعيلاته ومقاطعه إذا رمزنا إلى المقطع القصير بما يشبه النون المهملة، وإلى القطع الطويل أو المنبور بألف عمودية أسفلها نقطة. وهكذا:

رقم البيت	عدد المقاطع	الترجمة الرمزية للمقاطع
١	٨	U! U! U! U!
٢	١٠	U! U! UU – U! U

٣	٨	U! U! U! U!
٤	١٠	U! U! U U! U! U
٥	٨	U! U – U! U!
٦	١١	U! U! U U! U U! U
٧	١٠	U! U U! U U! U!
٨	٩	U! U! U – U! U
٩	٨	U! U! U! U!
١٠	٩	U! U – U! U! U
١١	٨	U! U! U – U!
١٢	١٠	U! – U! U U – U! U

فالبنية الإيقاعية لهذه القصيدة عبارة عن مجموعة من العلاقات المعقدة بين ما يتحرى النظام وما يصدع النظام، بل إن صدع النظام هو في حد ذاته نظام وإن يكن من نوع آخر.

لننظر أولًا وقبل كل شيء في مشكلة الوزن، على اعتبار أن عملية الترتيب الوزني في نظام الشعر المقطعي تعني ضمن ما تعنيه كمية المقاطع في البيت الشعري، وسوف نجد أن مجموعة الأبيات الأربعة الأولى تكون في هذا المقام ضربًا معينًا من التوقع باعتمادها على المراوحة الصحيحة لمقادير المقاطع:

٨ – ١٠ – ٨ – ١٠

صحيح أنه حتى في هذه الحالة لا يخلو الأمر من ضرب من التجاوز، فالعادة في الإيامب ذي التفعيلات الأربع، وهو أوسع أوزان الشعر ذيوعًا في مرحلة ما بعد بوشكين، أن نتوقع تناسبًا كالتالي:

٨ – ٩ – ٨ – ٩

ومعنى ذلك أن ثمة مقطعًا زائدًا في كل من البيتين الثاني والرابع تستشعره الأذن في وضوح، وبهذه الصورة فإن تلك المجموعة إذا نظر إليها في ضوء السائد من التقاليد الشعرية تتجلى كما لو كانت صدعًا لهذه التقاليد، ولكنها إذا نظر إليها بمعزل عن ذلك تبدو مرتبة ترتيبًا مثاليًّا، الأمر الذي يدفعنا إلى توقع مثل هذه المراوحة فيما يتلو من مجموعات أبيات القصيدة.

غير أن المجموعة الثانية لا تلبث أن تصادم ذلك التوقع بصورة مختلفة، فقبل كل شيء يتحول تنسيق الأبيات طولًا وقصرًا من تنسيق قائم على التقاطع إلى تنسيق قائم على التعانق أو الاستدارة، ومما يزيد في حدة الإحساس بهذا التحول أن قوافي أبيات المجموعة نفسها تبقى متقاطعة، ولأن تراوح الأبيات الشعرية من حيث الطول له صلة بالذات مع المراوحة بين القوافي تذكيرًا وتأنيثًا، بل ويعتبر نتيجة تلقائية لها، فإن التخالف بين هاتين الظاهرتين (تذكير القوافي وتأنيثها من ناحية، وطول البيت من ناحية أخرى) غير عادي، ومن ثم يستحق كبير الاعتبار.

ولكن القضية لا تنحصر في ذلك فحسب، لأن كل زوج من أبيات المجموعة الأولى يقابله زوج من المجموعة الثانية يطول – عكس المتوقع – عن نظيره الأول بمقدار مقطع، وهي مفارقة تحسها الأذن في وضوح، فزوج الأبيات الأول من المجموعة الثانية (البيت الأول والثاني) يزيد مقطعًا عن مجموعة المقاطع المكون منها زوج الأبيات الأول في المجموعة الأولى، وزوج الأبيات الثاني في المقطوعة الثانية يزيد – هو الآخر – مقطعًا عن نظيره في المجموعة الأولى، وهنا أيضا نلحظ تغيرًا إضافيًّا، ففي الأبيات الطويلة يأتي المقطع الزائد في البيت، فيشعر المتلقي بالقصر النسبي في البيت التالي له، وفي الأبيات القصيرة يشعر المتلقي بهذا التقصير النسبي في البيت، بينما يستقبل البيت التالي به باعتباره أطول من سابقه.

وهذه الإخلالات المتنوعة في نظام المجموعة الثانية تضطرنا في المجموعة الثالثة إلى استعادة خاصية استمرار التوقع مرة أخرى، إذ ينتعش من جديد توقعنا للنظام المقطعي:

٨ – ١٠ – ٨ – ١٠

بيد أنه، وحتى في هذا المقام، ينهض صدع آخر، إذ نجد في البيت الثاني تسعة مقاطع بدلًا من عشرة كانت متوقعة، ودلالة هذا الصدع تكمن في أن البيت التساعي في المجموعة الثانية لم يكن إلا تطويلًا لمقطوعة قصيرة بطبيعتها، كما أنه – بنائيًّا – كان يمثل أحد العناصر الاستبدالية لهذه المقطوعة، أما البيت التساعي في المجموعة الثالثة فهو من الوجهة الموقعية معادل للبيت الطويل، ولكنه في حد ذاته، وبالمعنى البنائي، ليس معادلًا له، وهكذا نقتنع لدى كل خطوة نخطوها بأن البنية الشعرية ليست سوى مدرسة رائعة للجدلية dialectic.

وفي الشعر النبر – مقطعي يعتبر موقع النبرة مؤشرًا له من الأهمية ما لعدد المقاطع، وفي هذا الصدد – أيضا – يمكن أن نلحظ لعبة "النظام" و"صدع" النظام؛ فالقصيدة تبدأ بمطلع من الشكل رقم ١، وهو الإيامب الرباعي التفاعيل طبقًا للعلامة ك. تارانوفسكي، وهو شكل واسع الانتشار، وتبعًا لإحصائيات هذا الباحث فإن في نحو من ٢١ % إلى ٣٤ % من حالات شعر بوشكين ترد استخدامات هذا الإيامب الرباعي التفعيلات، بحيث يبدو – في الحقيقة – تربيع التفعيل على هذا الوجه وكأنه القانون الذي يحكم ذلك المقياس العروضي، محددًا خاصية الاستمرار الوزني، وخاصية التوقع لدى القارئ، على سواء.

مثل هذا المطلع يوجه ذهن المتلقي إلى توقع ما يناظره من إيقاع الإيامب الرباعي التفعيلات، غير أن البيت الثاني سرعان ما يدرج ضمن نظام الإيامب عنصرًا آخر شبيهًا بالأنابست anapest(١٠)، وهو أمر لم يكن مسموحًا به طبقًا للقواعد العروضية لهذه الحقبة، وقد كان مثل هذا التهجين حريًّا بأن يبدو وكأنه محض خطأ من الشاعر، لو لم يجد تطويرًا ملحوظًا في المقطوعة الثانية، ففي تلك المقطوعة وبغض النظر عن القافية، نلحظ بنية إيقاعية دائرية واضحة: في البيت الأول والبيت الرابع استغلال لشكلين صحيحين من أشكال الإيامب هما الشكلان رقما ٣، ٤، ولكن المركز الإيقاعي للمقطوعة يمثله البيتان الثاني والثالث مع تهجين كل منهما بفاصلتين ثنائيتي التركيب، الأمر الذي يخلق دفقًا إيقاعيًّا شبيهًا بالأنابست، وصحيح أن هذا الضرب

من الإيقاع يعتبر غريبًا على المعمار الأساسي للقصيدة، ولكنه يأتي من منطلق تقوية – وليس إضعاف – إيقاع الإيامب، ولعل مما له دلالة في هذا المقام أنه إذا كان البيت الأول في المقطوعة الثانية يتجلى في شكل نادر نسبيًّا وهو الشكل رقم ٣ (وهو يمثل في تراث بوشكين نحو ١٠ %) فإن البيت الرابع يأتي في شكل كثير الدوران وهو الشكل الرابع، هذا على حين يبدأ البيت التالي – أي بعد الأول – بشكل كامل النبر، وهو شكل ذو قيمة خاصة لخلق إيقاع الإيامب[١١].

أما المقطوعة الأخيرة في القصيدة فتبدأ بإعادة إنعاش ما كان قد اهتز قبل من إيقاع الإيامب، إذ تتواتر ثلاثة أبيات متتالية من الإيامب الصحيح، غير أنه سرعان ما ستبدل بها ذلك البيت الذي يختم كل القصيدة، والذي يستمد من ثمة قيمة خاصة، راجعًا بنا مرة أخرى إلى الإيقاع الإيامبي المهجن بالأنابست، وهو إيقاع المقطوعة الأولى.

إن الحالة التي وضعناها تنتمي إلى ضرب شديد الندرة، لا في الشعر الروسي الكلاسيكي فحسب، بل وحتى في شهر القرن العشرين بعامة، فإذا كان التأليف بين عناصر أسلوبية غير مؤتلفة بطبيعتها، والتقريب بين وحدات دلالية متقابلة في حقيقتها، قد أصبحا ظاهرة من أوسع الظواهر انتشارًا في شعر ما بعد نكراسوف، فإن تعقيد البني الإيقاعية قد مضى في طريق آخر[١٢]. ويمكن أن ننظر إلى تطور العلاقة بين الوزن – الإيقاع في ضوء ظهور "النظام النغمي" الذي يحتاج في توظيفه فنيًّا إلى النظام النبر – مقطعي، تمامًا كما يحتاج النموذج (الموديل) الإيقاعي إلى النموذج الوزني.

وإذا كان قانون "ثنائية الطبقة" في المستوى البنائي الفني يحدد خاصية "التزامن" في معمار النص، فإن ميكانيزم "اللاتلقائية" يمارس دوره هو الآخر على صعيد المحور السياقي syntagm، ومن أهم تجليات هذا الميكانيزم ما يتمثل في قانون "الربع الثالث"، وهو قانون يتركز في التالي: لو تناولنا نصًّا ما، ووزعناه على الصعيد السياقي إلى أربعة عناصر فإن البناء العام للنص سيكون تقريبًا بحيث يكون الربعان الأولان تواليًا بنائيًّا معينًا، على حين ينهض الربع الثالث بصدع هذا التوالي، أما الرابع فيبتعث البنية الأساسية من جديد، محتفظًا – مع ذلك – بضرب من الذكرى عما تعرضت له

هذه البنية من إخلال.

وبغض النظر عن أن مثل هذا الفنون يكشف عند التطبيق على النصوص الفعلية عن تعقيدات ملحوظة، فإن صلته ببنية الذاكرة، والتنبه، ثم بقواعد اللاتلقائية في النص الأدبي، تكفل له من الرحابة ما يكفي لكي يطرح نفسه بجلاء، وهكذا، وعلى سبيل المثال، نلحظ في الأوزان الرباعية التفعيل، والتي تتكون فيها التفعيلة من مقطعين اثنين، أن الأعم الأغلب من حالات غياب النبر تقع عند التفعيلة الثالثة، وجداول المنحنيات البيانية التي قدمها له ك. تارانوفسكي تظهر هذا بكثير من الإقناع، ويمكن أن نتناول مقطوعة رباعية الأبيات كوحدة للتمثيل، بدلًا من بيت واحد، وحينئذ يسهل اقتناعنا بأن البيت الثالث في الأعم الأغلب من الحالات، وعلى كل المستويات، هو أكثرها انحرافًا عن النظام، ونفس الشيء نجده في أحد تقاليد الشعر الروسي التي حظيت برواج كبير في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وحتى القرن العشرين، إذ نلاحظ أن البيت الثالث "يملك الحق" في أن لا يقفى، بل إن هذا "الانحراف" المتعمد عن النظام يتجلى حتى على المستوى الصوتي. دعنا ننظر إلى وضع حركات المد المنبورة في المقطوعة الأولى من قصيدة الكسندر بلوك "فيزول" (سنة ١٩٠٩):

Стучит топор, и с кампанил
К нам флорентийский звон долинный
Плывет, доплыл и разбудил
Сон золотистый и старинный...

الفأس تدق، ومن الأجراس

يتناهى صوت زهري مفعم

يسبح، يرسو، يوقظ

حلمًا ذهبيًّا، وقديمًا

فوضع حركات المد المنبورة في هذه المقطوعة يبدو على النحو التالي:

U	O	U
U	O	U
O	Bi	U
O	U	U

ومن ثم فإن وظيفة البيتين تتجلى في خلق قوة دفع إيقاعي، ثم يأتي البيت الثالث ليصدع هذا الدفع الإيقاعي، أما البيت الرابع والأخير، وهو البيت الذي يختم المقطوعة، فيعيد بعث هذا الدفع مع ضرب من التذكير بالبيت الثالث.

ونفس هذه الظاهرة يمكن أن تلحظ كذلك على مستوى الموضوع.

وهكذا، فإن البنية الوزنية – الإيقاعية للبيت الشعري تتضمن في أساسها أكثر القواسم المشتركة من قواعد معمار النص الفني، ومع ذلك ينبغي أن نؤكد أن النزعة الأولى من بين النزعتين المذكورتين: النظام وصدع النظام، تعتبر هي الأصل.

إن من أهم الوظائف الفنية للبنية الوزنية – الإيقاعية ما يتجلى في توزيع النص إلى وحدات متكافئة، وإذا كانت القيمة الدلالية المعجمية في اللغات الطبيعية خاصية للكملة فقط، فإن الكلمة في الشعر تنشطر إلى أجزاء، بدءًا من الصوت ووصولًا إلى الصيغة، ولكل من هذه الأجزاء قيمته المستقلة، ويعني ذلك أن "الكلمة" تتجزأ ولا تتجزأ في ذات الوقت، وفي هذا المقام تلعب الترددات الوزنية دورًا حاسمًا.

هكذا يتشكل البيت الشعري من تعاقب وحدات صوتية، تتجلى كما لو كانت توجد مستقلة بعضها عن بعض، وفي ذات الوقت من تعاقب الكلمات التي تتجلى باعتبارها وحدات متماسكة تتكون بدورها من التأليف بين تلك الوحدات الصوتية، ومع ذلك فإن هاتين الصورتين من صور التعاقب لا توجدان إلا في وحدة، أي من حيث هما وجهان لذات الواقع: البيت الشعري، ثم من حيث هما ثنائية بنائية متلاحمة.

إن علاقة الكلمة بالصوت في البيت الشعري تختلف عن تلك العلاقة في الكلام الدارج، ويمكن أن نتصور تلك العلاقة على النحو التالي، بالرغم من أن هذا التصور لا يخلو من تبسيط مخل، وتوزيع لما هو واحد على مراحل متعاقبة نسبيًّا: ففي البداية تنقسم الكلمات إلى أصوات، وهنا ينتقل المعنى إلى أصغر وحدة كلامية مستقلة ومميزة، نعني الفونيم phoneme، وذلك بحكم أن تقسيم الكلمات على هذا النحو لا يلغي وجودها جنبًا إلى جنب ما توزعت إليه من أصوات.

وتوزيع النص بتلك الصورة إلى نمطين من العناصر: معجمية ولا معجمية، أو بعبارة أخرى عناصر صوتية وأخرى وزنية، قد يضاعف من مقدار ما قصد إلى تنظيمه، وبالتالي ما له قيمة، من عناصر النص، ولكنه ينهض – فوق ذلك – بوظيفة أخرى.

ذلك أن قيمة جميع العناصر – أو بالأحرى تصور أن العناصر غير العضوية، وبالتالي غير ذات القيمة في نص ما حين ينظر إليه باعتباره نصًّا غير فني، هذه العناصر ذاتها يمكن أن تكون عضوية وذات قيمة حين تستخدم لتحقيق وظيفة جمالية – تشكل قرينة لتلقي العمل الشعري، فبمجرد أن تتميز من بين جماع النصوص المكونة لثقافة ما شريحة تتحدد على أنها شعر فإن مستقبل الرسالة سرعان ما يتكيف مع نوع من التلقي الخاص للنصوص، وهو نوع التلقي الذي تتحرك طبقًا له منظمة العناصر ذات القيمة (يمكن أن تتمثل هذه الحركة في التغير سعة أو ضيقًا أو في عدم التغير على الإطلاق، وفي هذه الحالة الأخيرة يكون تعاملنا مع ما يدعي بإلغاء الحركة).

هكذا، ولكي يمكن للنص أن يكون ذا وظيفة شعرية، يتحتم أن يكون ماثلًا في وعي القارئ توقع الشعر، والاعتراف بإمكان أن يكون، كما يتحتم أن تتوافر في النص نفسه تلك "العلامات" المعينة التي تتيح إمكانية الاعتراف بشعرية النص، والحد الأدنى من انتقاء هذه "العلامات" هو الذي نستقبله باعتباره "الخواص الأساسية المميزة" للنص الشعري.

ويعني ذلك أن وظيفة البنية الوزنية للقصيدة تتمثل في أن تلك البنية حين تكسر النص إلى عناصر فإنها تشير – في ذات الوقت – إلى انتمائه إلى الشعر، وهذا الذي نراه من التعويل على البنية الوزنية في تمييز الشعر عما ليس بشعر وقيامها بدور الإشارة إلى التجربة الجمالية الخاصة في البلاغ النصي، هذا كله يمكن أن يلحظ في تلك المجتمعات التي لم يكد يتأصل فيها بعد الوعي بالشعر باعتباره ضربًا خاصًّا من النصوص، والتي ما تزال تجري بها محاولة إنتاج المفهوم الشعري نفسه، فعند ذاك يتحرك النظام الوزني إلى مكان الصدارة، حتى ولو تم هذا على حساب تعتيم الدلالة اللغوية.

ومما له مغزى في هذا المقام أن نلاحظ كيف يقرأ الأطفال الشعر، فكل من يتابع إنشاد الأطفال للشعر، ويمعن التأمل في قوانين ذلك الإنشاد، لا يمكن إلا أن يعترف بأن عملية الوزن الشعري ليست وهمًا، وبالنسبة للطفل قد يكون تقرير الحقيقة القائلة: "هذا شعر" أخطر بكثير من تحديد" عم يتحدث هذا الشعر"، ومن أجل ذلك فإن عملية "الوزن" أو التقطيع تصبح وحدها هي الطريقة العملية للإنشاد، ومعلوم أن الأطفال يستقبلون قراءة الناضجين "للشعر" بمعارضة شديدة، مؤكدين في إصرار أن قراءتهم الطفولية أفضل وأجمل، ويمكن أن نعقد مقارنة بين ذلك وما نلاحظه أيضا من حتمية الإنشاد المشدد المؤكد في البيئات التي لم تصل بعد إلى مرحلة الكفاية في حذق الثقافة الشعرية، فمثلًا في شعر الأربعينيات من القرن الثامن عشر، وهي فترة تشكل النظام الغنمي – المقطعي باعتباره نمطًا جديدًا من البنى الفنية، يأخذ على عاتقه النهوض بوظيفة الشعر داخل إطار المنظومة الثقافية الراهنة آنذاك، كان التفلت من قواعد الوزن ظاهرة قليلة الحدوث، وكانت تعالج – حين تحدث – باعتبارها ضربًا من "التحرر الشعري" قد يسمح به، ولكنه لا يعدو أن يكون خطأً على كل حال.

وحركة البنية الفنية تخضع لقانون يتسم بالطرافة: ففي البداية يتم اختيار النموذج العام للبناء الفني واكتشاف ما هو متاح له من نماذج الدلالة، إذ إن مضمون

العمل يتحدد بتميز أو اختلاف بينة ما (الجنس الأدبي، نمط البنية الإيقاعية، الأسلوب، وما أشبه ذلك) عن بقية البنى المتاحة داخل حدود ثقافة معينة، بعد ذلك يأتي دور المفاضلة الداخلية بين الدلالات العميقة لهذا النتاج الفني البنائي، وهو النتاج الذي يتحول من كيان متفرد واحد إلى حيث يندرج ضمن نسق، ثم ضمن سلم من الإمكانات، وبعبارة أخرى يتحول من مشروع مستقل إلى مشروع ضمن منظومة، ثم إلى مشروع ضمن منظومة من المنظومات.

وفضلًا عن ذلك فإن القواعد الفنية لدى المرحلة الأولى من مراحل التطور تشكل طبقًا لمزيد من الصرامة، فعند هذه المرحلة تبرز دفعة واحدة جملة المحظورات التي تحدد عن طريق السلب نظامًا بنائيًّا ما، ومع الحركة المستمرة تتصدع هذه المحظورات حتى تصل إلى حدها الأصغر، فإذا كنا في البداية محتاجين إلى مراعاة كل منظمة القواعد لكي ندرك ما إذا كنا بصدد التعامل مع "مأساة" أو "قصيدة" أو "مرثية" أو "شعر" بعامة، فإن مقدار هذه القواعد – فيما يتلو ذلك – يؤول، وبالتدريج، إلى طائفة محدودة من الاختيارات، وكلما سقط محظور من تلك التي كان يتحتم مراعاتها فيما قبل، كان ذلك خطوة على الطريق إلى البساطة والطبيعية، خطوة للانتقال من "الأدبية" إلى "الحيوية"، وفي هذه العملية بالذات يكمن مغزى عميق، ولا غرابة في أن نرى هذا المغزى يتكرر بطريقة حتمية بالنسبة لكل محيط ثقافي.

إن الفن يطمح إلى زيادة الإمكانات المعلوماتية informative، ولكن إمكانية نقل المعلومة تتناسب بدورها تناسبًا طرديًّا مع مقدار الخيارات البنائية المتاحة، كما أن إمكانات الاختيار – بدورها – تتزايد كلما تزايدت:

١– المحظورات فوق اللغوية

٢– ما يتبع ذلك من استبدال طاقم كامل من إمكانات الاختيار بالخيار الواحد الذي كان منوطًا بكل عقدة بنائية.

وبدون حظر سابق لا يتسنى أن يصبح الترخص التالي له مقومًا بنائيًّا ذا مغزى،

ولن يتميز في تلك الحالة عن أي خلل عادي، ومن ثم لن يتمكن من أن يكون وسيلة لنقل المعنى، ويستتبع هذا أن ما يدعى "إبطال المحظورات" في بنية النص لا يعني بالضرورة استئصال هذه المحظورات مطلقًا، إذ إن نظام الترخيصات لن يكون له من معنى إلا إذا كانت له خلفية من المحظورات يتحرى التذكير بها، ونحن حينما نقول: لقد ناضل "درجافن[١٣]" ضد الكلاسيكية"، ثم نقول "ناضل نيكراسوف ضد الرقابة" فإننا نضع في اعتبارنا مضموناً مختلفًا لمفهوم النضال في الحالتين، لأن محو الرقابة محوًا مطلقًا لن يلحق أدنى ضرر بالقيمة التي يمثلها شعر "نيكراسوف"، بل – على العكس – فإن النضال في هذه الحالة يعني الاهتمام باستئصال هذه الرقابة بالكامل.

أما النظام الفني الذي ابتدعه "درجافن" فلن يكون له مغزى إلا من حيث علاقته بتلك "المحظورات" التي تصدى لها بكل تلك الشجاعة التي لم يكن يسمح بمثلها في عصره، خارج تلك العلاقة يفقد التجديد الجريء الذي خاضه "درجافن" كل معناه، فالجانب المقابل للتجديد أمر ضروري، باعتبار هذا المقابل هو المهاد الذي يجعل من نظام التعليمات والقواعد الجديد شيئًا ذا مغزى، وقد يكون "درجافن" عملاقًا بالنسبة للقارئ العارف بأصول الكلاسيكية، المعترف بقيمتها الثقافية، ولكن شجاعته في التجديد لن تكون مفهومة، وإلى حد كبير، من قبل المتلقي الذي انقطعت به الأسباب مع ثقافة القرن الثامن عشر، فلم يعترف بمحظوراتها، ولا بما لها من قيمة، ولا بما تمثله من معنى، وإن مما له دلالة في هذا المقام، أن الانتصار الحاسم والكامل لمناهج هذه الطائفة من الشعراء، نعني باجتثاث القيمة الثقافية لكل البنى الفنية التي تصدوا لها، هو في ذات الوقت إيذان بانتهاء ما يتمتعون به من حظوة، ومن ثم فإننا حين نتحدث عن صراع الاتجاهات البنائية فإننا لا نعني بالقطع استئصال أحدها وأن نستبدل به آخر، بل نعني أن يطفو على السطح ما كان قبل ممنوعًا من النماذج البنائية، وأن يزاول نشاطه الفني على مهاد ما سبقه من أنظمة يحسبها نقيضًا له.

هذه القوانين بالذات هي التي حددت حركة الشعر الكلاسيكي الروسي، ومن بعده شعر القرن العشرين بعامة، لقد كان الوزن في البداية علامة الشعر من حيث هو

شعر، ولكن التوتر الناجم في النص ما لبث أن اتسم بطابع التناقض بين المستويات البنائية على اختلافها، فالتكرار الوزني ينتج عناصر متكافئة، ولكن الدلالة الصوتية والمعجمية لهذه العناصر تؤكد عدم تكافؤها، وهكذا، إذا نظرنا إلى الحروف الصوتية، المتشابهة أصلًا في صوتيتها، باعتبارها تجسيدًا للنموذج الوزني، فإنها يمكن أن تكون متماثلة (النبر أو عدم النبر في سياقات بنيوية متشابهة)، غير أنها قد تكون متقابلة إذا نظرنا إليها من حيث هي فونيمات مختلفة، ونفس الشيء يمكن أن يقال عن علاقة العناصر الوزنية بالكلمات.

وتحظى الفوارق الصوتية والمعجمية بين العناصر المتساوية إيقاعيًّا بأهمية بالغة، بحكم ما تمثله من دلائل التمايز بين هذه العناصر، وهكذا يبدو أن ما كان يتجلى في اللغة الطبيعية عناصر غير متجانسة وغير مترابطة (كالكلمات المختلفة مثلًا) قد أصبح عبر لغة النص الشعري عناصر مترادفة أو متعاكسة، ولكنها جميعًا عناصر في نظام واحد.

وثمة نظام آخر من العلاقات يرتبط بذلك التوتر البنائي وبالتناقض الكائن داخل التكرارات الإيقاعية الوزنية ذاتها، ويتحدد هذا النظام بتمايز المستوى الإيقاعي إلى تشكيلات أصغر.

ففي حدود تاريخ الشعر الروسي الكلاسيكي – على سبيل المثال – نرى التقابل يحدث بالدرجة الأولى بين نمطين من الأوزان ثنائية المقاطع: وزن الإيامب، ووزن الكورس، وحين تقدم الزمن نشأ تقابل آخر بين الوزن ثنائي المقاطع والوزن ثلاثي المقاطع، ثم كان من الأمور الدالة في هذا المقام أن التمايز داخل الأوزان ثلاثية المقاطع لم يحظ أبدًا بمثل ذلك الثقل البنائي الذي حظى به التقابل المشار إليه بين وزني الإيامب والكورس chorus.

وبحكم نشأة أنماط مختلفة من الأوزان، فإننا – طبقًا لقانون القرينة المتمثل في المعقولية البنائية – سرعان ما نغزو لهذه الأوزان من المعاني ما يجعلها على قدم

المساواة مع أكثر التعارضات نشاطًا.

وإنه لمن الدلائل في هذا المقام ذلك الجدل الذي نشب بين كل من لومانوسوف وتريديا كوفسكي حول الدلالة النسبية للإيامب والكورس، ولم يكن لدى طرفي ذلك الجدل كليهما أدنى شك في أن للوزن دلالة، ولم تكن تلك الحقيقة بحاجة من جانبهما إلى برهنة، بل افترض في بساطة أنها من قبيل الحقائق المسلمة، وكل المطلوب فقط هو تقرير: أية دلالة تلك التي يجري الحديث عنها، وهذا إنما يحدث بالصورة الآتية: لنتاول أبرز التعارضات دلالة في النظام الأدبي في هذه الفترة: "مرتفع – متدنٍّ"، "حكومي – شخصي"، "بطولي – عاطفي"، "نبيل – وضيع"، ولنقم – ولو بطريقة واضحة المصادرة – بالمطابقة بين هذه المفاهيم وبين أنماط الأوزان.

بعد ذلك، وحين تم وضع نظام أكثر تطورًا لمنظومة الأجناس الأدبية، فإن هذا النتاج الأدبي أو ذاك، مما لا يزال أكثر لصوقًا بذاكرة المعاصرين، أصبح يضفي على الوزن المعين صبغته ممثلة في طريقة النبر، والنظام الدلالي واللفظي، وبنية الصور الأدبية؛ ومن هنا ولدت تلك التقاليد التي تصل ما بين وزن ما والبنى الفنية والفكرية والنبرية، وصحيح أن مثل هذه الصفة نسبية إلى حد كبير، مثلها في ذلك مثل كل العلاقات الاصطلاحية بين المدلول والدال، ولكن.. لأن كل العلاقات النسبية في الفن تنزع إلى توظيف نفسها كما لو كانت ظواهر نصية، فمن ثم ينشأ ميل ملح إلى التماس دلالة للأوزان، فنعزو إليها معاني محددة. هكذا برهن كبريل ثارانوفسكي بكل الاقتناع على نشأة التقاليد المنبثقة من قصيدة ليرمنتوف المعنونة: "وحدي على الطريق" والتي أضفت على شعر الكورس الروسي الخماسي التفاعيل لونًا ثابتًا من القيم الفكرية والإنشادية[١٤].

إن التناقض بين ما هو شعر وما ليس بشعر يتجلى عند هذه المرحلة في شكل آخر؛ فالشعر لا يتمثل لا كشيء أحادي التكوين، وإنما كطاقم نموذجي من الأوزان المتاحة والتي تشترك في الانتماء إلى الكلام الشعري، وتتفاضل فيما بينها بعلاقاتها الأسلوبية والنوعية، ولكن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد؛ لأن القيم الإيقاعية التي

تتناوب الوجود داخل نطاق النظام الوزني الواحد، والتي كانت في البداية تظهر وكأنها تنبثق نتيجة لأسباب لغوية محضة وإن اعتبرت من الوجهة الفنية ضربًا من الخلل أو القصور، هذه القيم ذاتها سرعان ما أصبحت تلعب دورًا جماليًّا (من الأمور الدالة في هذا المقام أن الصيغ كاملة النبر من الإيامب الرباعي التفعيل كانت عند ليمانوسوف سنة ١٧٤١ تمثل ٩٥% تقريبًا، وفي سنة ١٧٤٣ أضحت ٧١%، أما في سنة ١٧٤٥ فتراوحت النسبة بين ٣٠، ٣٥%، وهي النسبة التي استمرت موجودة حتى حقبة الشاعر بوشكين).

من ثم غدت تلك القيم الإيقاعية مزدوجة الوظيفة؛ فهي – من ناحية – تستقبل على المستوى الموسيقي باعتبارها أساسًا للاتلقائية، للخروج عن المألوف، الأمر الذي يفضي بدوره إلى إلغاء وحدانية الدلالة في النغمات الإيقاعية، ويضاعف حجم اللامتوقع في النص الشعري، ولكن هذه القيم في ذاتها سرعان ما تفصح – من ناحية أخرى – عن ارتباطها الوثيق بسلاسل كلامية وأسطر شعرية معينة، لتكتسب ضربًا من الثبات النغمي.

إن الوزن لم يكن وحده في واعية بوشكين وهو يكتب شعره، بل كان يعيش معه شكل إيقاعي معين يتجلى في هيئة عنصر فني مستقل وذي مغزى، يشهد بهذا – عن إقناع – تلك الحالات التي يقوم فيها الشاعر بتنقيح شعره فيغير حتى كل كلمات البيت، ومع ذلك يحتفظ بالبنية الإيقاعية، هكذا نرى في المقطوعة الثانية من مسودة قصيدة "زوج من المشاعر الحميمة الرائعة" هذا البيت:

"قصور الإنسان" فهو بيت ينتمي إلى ضرب بالغ الندرة من الإيامب الرباعي التفعيل، وهو الضرب المسمى – طبقًا لمصطلحات ثارانوفسكي – بالشكل السادس، وهو شكل تصادفه في إبداع بوشكين الواقع بين عامي ١٨٣٠ – ١٨٣٣ بنسبة تردد لا تكاد تتجاوز ٨,١% من مجموع أبيات هذا الوزن (ملحوظة: الاقتباس المشار إليه والذي يعنينا في هذا المقام كتب سنة ١٨٣٠). وقد قام بوشكين بتعديل كل المقطوعة المشار إليها، ومع ذلك فإنه، وفي صورتها الجديدة، ظهر هذا البيت

مكان سابقه:

مقـــــدس مبـــــدع الحيـــــاة بـــــنفس البنيـــــة الإيقاعيـــــة

إن أوتوماتيكية القيم الإبداعية في الأبحر الثنائية المقاطع قد نشأت في نفس الوقت مواكبة لانتقال مركز الثقل الوزني في الأبحر الثلاثية المقاطع، حيث أفضى اللعب بتوزيع الكلمات إلى خلق إمكانات للتغيير غير متوقعة، وهي الخاصية التي كانت قد توارت في الأبحر الثنائية المقاطع لتحل محلها ضروب من النغمات النمطية.

غير أنه بعد "تيكراسوف" و"فت"، و"أ. ك. تولستوي" تكونت في إطار الأبحر الثلاثية المقاطع ثوابت نغمية ترتبط في واعية المتلقي بمؤلفين بأعينهم، وبموضوعات وأجناس أدبية معينة، وبهذا نفسه وصل البيت الشعري الكلاسيكي إلى درجة من التطور استطاع ضمن حدودها أن يبدع ما لم يكن متوقعًا، وإن كان هذا بدوره عن طريق ما يدعى بالبارودية parody أو المحاكاة التهكمية الساخرة. ومن الحق أن هذا الصراع "البارودي" بين الإيقاعية والنغمية قد غدا عند نهاية القرن التاسع عشر واحدًا من أهم سبل تجديد التجربة الفنية في مجال الإيقاع.

بيد أنه كان هناك – مع ذلك – طريق آخر فعلى أساس الثقافة الشعرية العظيمة للقرن التاسع عشر، وعلى أساس من ذلك النظام الشعري الذي كان يطبق آنذاك عن سعة، والذي كان قد أصبح بالفعل قاعدة أصولية ثابتة، على أساس هذا وذاك أضحى ممكنًا إحداث تغييرات أكثر جرأة، وأكثر انفلاتًا من القيود الشعرية، وهذا يعني أن تقاليد القرن التاسع عشر قد لعبت بالنسبة لشعر القرن العشرين (فيما يخص تجربة الإيقاع) نفس الدور الذي لعبته أوزان الإيامب المنبور التي رادها لومانوسوف، والذي لعبته تفعيلة أناشيد الطفولة بالنسبة لشعر القرن الثامن عشر؛ لأن هذه التقاليد قد أعطت الشعور بالقاعدة، وهو الشعور الذي كان من العمق والقوة بحيث إن المتلقي أضحى يستقبل حتى الشعر الحر باعتباره شعرًا دون خطأ في هذا الاعتبار.

وهكذا، فإن البنية الإيقاعية – الوزنية، ليست مجرد نظام منعزل بذاته، وليست مجرد هيكل يخلو من التناقضات الداخلية التي تتجلى في توزيع المقاطع المنبورة وغير المنبورة، بل إن تلك البنية على التحقيق جدل.. توتر بين أنماط مختلفة، ويكون من نتيجة هذه التقنيات المعقدة ما يدعى "بالتلقائية من خلال الشرطية"، وهي السمة التي تكفل للعمل الشعري محتوى بالغ الكثافة.

الهوامش

١– عن تلك الإحصاءات والتجارب التي أجريت بدقة بالغة على مواقع النبر الفعلي في الإيامب الروسي يراجع كتاب: ك. تارانوفسكي: الإيقاع المزدوج في الشعر الروسي – بيوجراد سنة ١٩٥٣.

٢– انظر:

ف. م. جيرمونسكي: مدخل إلى علم الوزن – نظرية الشعر – لينجراد سنة ١٩٢٥.

ب. ف. توماشيفسكي: العروض الروسي: الوزن – براج سنة ١٩٢٣.

ب. ف. توماشيفسكي: عن الشعر – لينجراد سنة ١٩١٢

وقد أثبتت الأعمال الجديدة للعلامة فليشمان ان توماشيفسكي بدأ كمتابع لما رآه بريوسف، ومناقش لما رآه "بيلي" وهي حقيقة تؤكد التأثير العظيم لذلك الأخير بالذات على توماشيفسكي.

٣– يقصد بالتفعيل تقطيع البيت إلى تفعيلات. (المترجم)

٤– ب. ف. توماشيفسكي: عن الشهر – لينجراد سنة ١٩٢٩ – ص ١٢.

٥– ب. ف. توماشيفسكي: الأسلوبية والعروض – لينجراد سنة ١٩٥٩ – ص ٣٥٤ – ٣٥٥

٦– أندريه بيلي: الإيقاع جدلية – موسكو – ص ٥٥

٧– ل. إ. تيموفييف: قضايا الشعر – موسكو سنة ١٩٣١ – ص ٦١.

٨– نقول الناضج، لأن الأطفال عادة ما يقرأون الشعر مقطعًا، لأن قراءة الشعر بالنسبة إليهم هي في ذات الوقت محاولة لإتقان الكلام شعرًا على وجه العموم.

٩– ب. ي. بوخشتاب: عن بنية الشعر الروسي الكلاسيكي – دراسات في الأنظمة السيميولوجية – الجزء الثالث – الإصدار رقم ١٣٦ لجامعة تارتوس سنة ١٩٦٩ – ص ٣٨٨.

١٠- الأنابست: وزن من الأوزان القديمة للشعر في اللغات الأوروبية الحية.

١١- الإيامب iamb تفعيل أو بحر عروضي مؤلف من مقطع قصير يتبعه مقطع طويل، أو مؤلف من مقطع غير مشدد النطق يتبعه مقطع مشدد النطق، وتمثل النون المهملة في ترميز النص السابق المقطع القصير أو غير المنبور على حين تمثل الألف المنقوطة المقطع الطويل أو المنبور - (المترجم)

١٢- من المهم أن نشير في هذا المقام إلى رأي فياتش إيفانوف، الذي عبر عنه في الانعقاد الرابع للمدرسة الصيفية، وكان مخصصًا لدراسة الأنظمة الثانوية المنمذجة (تارتو سنة ١٩٧٠). وطبقًا لهذا الرأي فإن الشعر الحر Vers Liber ينبغي أن ينظر إليه باعتباره تأليفًا بين دفقات وزنية، مختلفة وغير مؤتلفة في العادة.

١٣- درجافن: جابريل روما نوفيتش، شاعر روسي مجدد – ولد سنة ١٧٤٣ في قازان، وتوفي سنة ١٨١٦. عرف بميله إلى التجديد، وثورته على نقاء الأجناس الأدبية الكلاسيكية، ومن أهم محاولاته في هذا الصدد المزج بين الهجاء والقصيدة، والخلط بين التجارب الحيوية والذاتية، والعمل على تطعيم اللغة الشعرية بأمشاج اللغة اليومية، وشعره يعتبر مهادًا درجت عليه أشعار رائد الشعر الروسي العظيم الكسندر بوشكين.

١٤- انظر: كيريل تارانوفسكي: عن العلاقات التبادلية بين الوزن الشعري والموضوع. موضوع في كتاب:

American Contributions to the fifth international Congress of Slavists, Sofie. 1963.

قضية القافية

إن الوظيفة الفنية للقافية تقترب إلى حد كبير من الوظيفة الفنية التي تنهض بها الوحدات الإيقاعية، وليس هذا بغريب إذا تذكرنا أن العلاقة المعقدة بين خاصيتي التكرار واللاتكرار، والتي تتميز بها البنية الإيقاعية، تتميز بها أيضًا وبنفس القدر عملية التقفية.

وتدين أصول نظرية القافية الحديثة بنشأتها إلى ف. م. جيرمونسكي الذي تميز عن أقرانه من أتباع مدرسة الدراسة الصوتية للشعر (Ohrphilologie) بما ارتآه في كتابه الصادر سنة **١٩٢٣** تحت عنوان: "القافية، تاريخها ونظريتها" من أن القافية لا تعني مجرد التطابق بين الأصوات، ولكنها ظاهرة من الظواهر الإيقاعية، وقد كتب جيرمونسكي في ذلك: "يجب أن ندرج تحت مفهوم القافية كل تكرار صوتي يؤدي وظيفة عضوية في المركب الموسيقى للشعر"[١].

وقد أصبحت مقولة جيرمونسكي هذه أساسًا لشتى المفاهيم التي تناولت القافية فيما بعد.

ومن الضروري أن نلاحظ – مع ذلك – أن مثل هذا المفهوم للقافية يضع في اعتباره القافية داخل القصيدة، وهو مفهوم ذائع وذو قيمة بلا مراء، ولكنه مع ذلك وعلى إطلاقه لا يشكل الخيار الوحيد في الموضوع، فتاريخ القافية في الشعر الروسي – على سبيل المثال – يشهد بأن العلاقة بينها – نعني القافية – وبين الكلام الشعري لا تمثل الإمكانية الوحيدة، والشعر الروسي القديم، والغناء الشعبي، والملاحم – كل ذلك لم يتجاهل القافية فحسب، بل واستبعدها تمامًا، لأن شعر هذه الحقبة كان يرتبط بالتغني، وعلاقة التقفية بالتغني – فيما يبدو – علاقة إضافية، بمعنى أنك تجد القافية في الأجناس النثرية فقط، على حين لا يمكن أن تجدها متحدة أو مقرونة

بالغناء، فالقافية في هذا النظام كانت سمة النثر، والنثر الفني على وجه التحديد، ذلك النثر الذي يتميز بنائيًّا عن الشعر وعن كل ضروب الكلام غير الفني، سواء من هذه الضروب ما كان كلامًا عمليًّا دارجًا يقع في درجة فنية هابطة من سلم القيم الثقافية لحقبة العصور الوسطى، أو ما كان منها خاصية شعائرية أو دينية أو رسمية أو تاريخية، بحيث يقع في درجة تعلو عنه. وهذا النثر الفني المقفى الذي يثير "المتعة" كانت تندرج تحته الأمثال، والهزليات الاستعراضية من ناحية، والمنمنمات اللغوية من ناحية أخرى، وهنا، وعلى وجه الخصوص، يظهر ذلك المزج بين الثقافتين الباروكية[٢] والاستعراضية، الأمر الذي تسنى لنا الكتابة عنه في مناسبة سابقة[٣].

ولم تبدأ القافية في الاتحاد بالشعر والنهوض بوظيفتها الإيقاعية العضوية إلا مع نشأة الشعر الإنشادي الدارج، وغن كان هذا الضرب من الشعر قد احتفظ مع ذلك بجانب هام من جوانب النثر، وهو التركيز على المضمون.

إن التكرار الإيقاعي تكرار موقعي، ويعني ذلك أن الفونيم – باعتباره الوحدة الأولية لمستوى لغوي معين – يندرج ضمن مجموعة الدلائل المميزة، وبهذه الصورة فإن عنصر الفعالية في هذه الحالة ينتمي إلى خطة التعبير.

وقد كانت البدايات الأولى للقافية تبنى بناء جراماتيكيًّا أو اشتقاقيًّا، وكانت الغالبية العظمى من نماذجها ذات طابع تصريفي محض، إليك هذا جزء من إحدى الأغاني الشعبية القديمة:

الطبيب الهولندي

والصيدلي الطيب

أصلحا عجائز العجزة فتحولوا شبابًا

وعادت عقولهم سليمة من غير سوء

هأنذا أعددت الماكينة إعدادًا جيدًا

وهيأت كل آلتي

فتعالوا إلي من جميع الأصقاع

وأشيدوا بما لدي من علم

فقوافي هذه الأبيات مرتبة كالتالي:

Lekar .....

Aptekar .....

Perepravliat .....

Poverjdati .....

Izgotavil .....

Prigatovil .....

Priejayte .....

Proslavliayte[٤] ....

وبنفس الشكل تبنى القوافي كذلك فيما يدعي بفن "المنمنمات النثرية".

ولأن القافية الاشتقاقية أو التصريفية ينطبق عليها ما ينطبق على تكرار أي وحدة أخرى على المستوى النطقي أو الصرفي فإنها سرعان ما تلامست مع مجال الدلالة semantics بطريقة مباشرة، وبقدر ما كانت تتطابق عناصر التعبير، ويتعاظم دور المعنى باعتباره الملمح المميز، كانت صلة البنية بالمضمون تغدو أكثر وضوحًا ومباشرة.

إن وقع القافية في نفسية المتلقي يرتبط مباشرة بحظها من المباغتة أو عدم التوقع، وهذا يعني أنها ذات طابع دلالي أكثر مما هي ذات طابع نطقي أو صوتي، وليس من الصعب الاقتناع بهذه الحقيقة إذا قارنا ما بين القوافي التي تعتمد على التكرار لفظًا ومعنى القوافي التي تشترك لفظًا وتختلف معنى، ففي كلتا الحالتين نرى التطابق الصوتي والإيقاعي واحدًا، غير أن اختلاف المعاني، بل وانبتات ما بينها، في

حالة المشترك اللفظي، يجعل القافية تبدو أكثر غنى، أما في حالة تكرار القوافي لفظًا ومعنى فإنها تترك في النفس انطباعًا ضئيلًا، بل لا يكاد يعترف بها قوافي على الإطلاق.

مرة أخرى عود إلى تلك الفكرة، فكرة إن التكرار يعني –كذلك – الاختلاف، أن المطابقة على مستوى ما تشير إلى عدم المطابقة على مستوى آخر، وهكذا تكون القافية، من ثم، تجليًّا لواحد من أكثر مستويات البنية الشعرية تناقضًا وجدلًا، فهي – من ناحية – تنهض بتلك الوظيفة التي كان ينهض بها التوازي الدلالي في الشعر الشعبي غير المقفى، بحكم أنها تسلك القصيدة في ثنائيات أو أزواج من الأبيات، موجهة إيانا – في ذات الوقت – إلى استقبال هذه الثنائيات لا باعتبارها توحدًا بين قولين كل منهما مستقل عن الآخر، بل باعتبار كل منها تتضمن طريقتين اثنتين لقول نفس الشيء، ثم هي – أي القافية – تقوم على المستوى اللغوي – الاشتقاقي بنفس الصنيع الذي يقوم به تجنيس صدور الأبيات anaphora على المستوى التركيبي.

ومن القافية بالذات يبدأ – أيضًا – ما يدعى بنية المضمون، تلك التي تمثل الملمح الفارق بالنسبة إلى الشعر، ومن هذا المنطلق فإن قاعدة التقفية يمكن أن تلحظ على مستويات بنائية أكثر علوًّا، ويمكن القول – من ثم – إن القافية تنتمي، وبدرجة متساوية، إلى أنظمة مختلفة، منها ما هو إيقاعي، ومنها ما هو صوتي، ومنها ما هو دلالي، وما ضآلة الدراسات التي عكفت على القافية إذا قورنت بالدراسات التي عكفت على غيرها من المقولات الشعرية، إلا نابعة، وإلى حد كبير، من صعوبة وتعقد طبيعتها.

إن قضية العلاقة بين القافية وبقية مستويات المركب النصي لم تطرح على إطلاقها حتى الآن، على الرغم من تلك الحقيقة التي تتضح من خلال شعر القرنين التاسع عشر والعشرين على سبيل التمثيل، حقيقة أن اهتزاز القيود المفروضة على النظام الإيقاعي "يعوض" دائما بازدياد القيود المفروضة على مفهوم ما يسمى بالقافية الجيدة، فكلما تنامى ميل البنية الإيقاعية إلى محاكاة الكلام غير الشعري أصبح دور

القافية في العمل الشعري أكثر ووضوحا.

وعلى العكس من ذلك، كلما ضعفت خاصية "المجاز" في العمل، واكب ذلك – تقريبًا – تقلص الدور البنائي للقافية، ومن ثم فإن ما يسمى بالشعر الأبيض (أو الشعر المطلق من القافية) يتحاشى الأساليب المجازية كقاعدة عامة، وأوضح البراهين على ذلك شعر بوشكين الذي نظمه في الثلاثينات من القرن الماضي(٥).

إن المطابقة بين التكوينات الصوتية في القوافي تقابلها تلك الحقيقة، وهي أن كلمات القوافي قد لا تكون لها خارج نطاق النص الماثل علاقة فيها بينها، ومن هذه المقابلة أو المواجهة تتولد تأثيرات معنوية غير متوقعة، بل إنه كلما قلت نقاط التلاقي بين المجالات الدلالية والأسلوبية والعاطفية لمعاني الكلمات، كان التماس بين هذه الكلمات عبر القوافي أكثر إثارة لعدم التوقع، من ثم يصبح المستوى البنائي الذي يتم على صعيده هذا التماس أكثر قيمة في معمار النص الأدبي، الأمر الذي يسمح له في النهاية بأن يوحد بين ألفاظ القوافي جميعًا في كل لا يتجزأ. لنقرأ هذه المقطوعة:

Daje
Merin sivy
Jelaet
Jesn iziashnoi
U krasivoi
Vertit
Igrivo
Khvostom I grivioi
Vertit vesegda
No Osobo pilko
Esli
Navstrecho
Osoba – kobilka

حتى

الحصان الرمادي

يتمنى

الحياة   أنيقة

وجميلة

إنه يلعب بالذيل والعرف

يلعب على الدوام

ولكنه يلتهب شوقًا على وجه الخصوص

حينما

يخطو إلى لقاء

الفرس بخاصة

(ف. مايا كوفسكي)

فالقرب بين القافية الثانية Sivy والقافية الخامسة Kra – Sivoi سرعان ما يطرح خاصية التناقض الدلالي الأساسي الكامن في كل القصيدة، ذلك أن فقدان المواءمة بين هذه الكلمات أسلوبيًا ومعنى طبقًا للمعتاد من استخداماتها الأدبية واللغوية يفضي بنا إلى افتراض أن كلمة krasivoi تحظى في النص الماثل بمعنى خاص يماثل ذلك الذي تشف عنه كلمة Sivy (وهي جزء أساسي في المدماك التعبيري merin sivy، أي الحصان الرمادي، ومعناه محدد تمامًا). ثم إن عدم اعتيادنا لهذا المعنى الثاني، والمقاومة العنيدة من قبل كل مذخورنا من التجارب الثقافية واللغوية، كل هذا يحدد ما تحظى به البنية الدلالية للنص من خواص المفاجأة والتأثير، ونفس الشيء يقال عن بقية قوافي هذه القصيدة، من نمط "rachey" "frachey".

أما القافيتان "Asobo pilko" – "kobilka – osoba" فإنهما تخلقان وضعًا أكثر تعقيدًا من كل ما تقدم، فالتضاد الأسلوبي بين لفظة pilko" الشوق" ذات الطابع الرومانتيكي، ولفظة kobilka الفرس ذات الطابع الدارج، يتكامل بالتعارض القائم بين تكوينات صوتية متشابهة نطقًا (إذ تتطابق osoba و Asobo في النطق) ومختلفة من حيث الوظائف الجراماتيكية، وبالنسبة للقارئ المعني بقضايا اللغة والشعر سرعان ما يتكشف له في هذا المقام اعتبار آخر مؤثر، ألا وهو التناقض بين الرسم الكتابي والنطق الصوتي، ولا ينبغي أن ننسى بهذه المناسبة احتفاء المستقبلين الشديد

بالرسم الكتابي للنص، كذلك تتكشف القافيتان Igrivo – grivoi عن منظور دلالي آخر، ففي الجزء المستشهد به من النص نرى مجموعتين متقابلتين من الكلمات: كلمات تنتمي إلى العالم البشري، وأخرى تتعلق بعالم الخيل، ويتوازى تحول الدلالة الغفل أو المباشرة إلى دلالة شعرية أو نسبية مع تحول الدلالية "الخيلية" الحيوانية إلى دلالة إنسانية (يتحقق هذا التحول بالطريقة الآتية، وهي أن كلمات كل مجموعة تتحول دلاليًّا إلى مجال المجموعة الأخرى، ومن ثم فإن كل فلذة كلامية تنتقل إلى حيز إحداث الدلالة، باعتبار أن كل مجال التعبير الشعري هو مجال دال).

الهوامش

١- ف. جيرمونسكي: "القافية، تاريخها ونظريتها" – براج سنة ١٩٣٢ – ص ٩. ولهذا الاقتباس صيغة مبكرة في كتابة المنشور سنة ١٩٢٢ تحت عنوان: "شعر ألكسندر بلوك"، حيث كتب: "إننا نسمي القافية كل تكرار صوتي يأتي في نهاية المجاميع الإيقاعية المتناظرة: – الكتاب المذكور ص ٩١.

٢- الباروكية أسلوب في التعبير الفني ساد في القرن السابع عشر بخاصة، ويتميز على الجملة بدقة الزخرفة والغرابة والاصطناع. (المترجم).

٣- انظر: ي. م. لوتمان: ملاحظات حول قضية الباروك في الأدب الروسي. سنة ١٩٦٨ – ص ٢١.

٤- النص في الأصل مكتوب بالأبجدية الروسية، وفضلنا هنا الإبقاء على صيغته النطقية مع كتابته برسم الأبجدية الإنجليزية، مراعاة لظروف الطباعة.
(المترجم.)

٥- ما قلناه لا ينطبق على الشعر الحر الذي يخضع بعامة قواعد أخرى لم تدرس بعد بما فيه الكفاية.

التكرار على المستوى الصوتي phonetic

لوحظ من قديم أن التكرار الصوتي في الشعر يخضع لقوانين تختلف إلى حد ما عن تلك التي يخضع لها الكلام غير الفني، فإذا كان الكلام العادي ينظر إليه باعتباره كلامًا غير منتظم، بمعنى أنه لا يؤخذ في الحسبان تميز بنائه بوضع لغوي خاص، فإن اللغة الشعرية تتجلى كلغة قد رتبت على نحو خاص، بما في ذلك المستوى الصوتي.

وفي أكثر الحالات انتشارًا (وإن كان الحرى أن نقول أكثرها وضوحًا لدى الملاحظة، بحكم أوليتها) فإن انتقاء الكلمات يتم بحيث تتردد أصوات معينة بصورة أكثر أو أقل مما هو معتاد في عرف اللغة، وهو العرف الذي قد يكون من الصعب صياغته، ولكنه – مع ذلك، وبالفطرة – في متناول كل من يمتلك ناصية اللغة، وهذا العرف يتحقق بصفة خاصة فيما يمكن أن يدعى بالتلقائية، فما دمنا لا نلاحظ هذا أو ذاك من جوانب اللغة في نص ما فإن بوسعنا أن نثق بأن معماره يتفق وقواعد المألوف من الاستعمال اللغوي، أما التكثيف المتعمد في استعمال هذا أو ذاك من العناصر اللغوية، فإنه يجعل من ذلك العنصر محلًا للملاحظة، كما يجعل منه عنصرًا نشطًا من الوجهة البنائية، وبالمثل فإن التردد الأقل لعنصر ما أو مجموعة عناصر يمكن أن يكون طريقة من طرق التميز.

غير أنه، وبحكم كون المعدل اللغوي يتيح – وعلى كل المستويات – مسافة معينة – وأحيانًا مسافة لا بأس بها – بين الحد الأدنى والحد الأعلى لما هو مسموح به، وكذلك نظرًا للأحجام الصغيرة التي تتمتع بها النصوص الأدبية، الأمر الذي يترتب عليه إمكان أن يكون غياب هذا العنصر أو ذاك شيئًا يحدث بمحض المصادفة – لكل هذه الاعتبارات فإن "عدم الاستخدام" الذي يشكل خاصية بنائية يتم في أحوال كثيرة بطريقة مغايرة، إذ يسبقه في العادة تردد صحيح ومنتظم وبمعدل مرتفع

لعنصر ما، مما يخلق نوعًا من قوة الدفع الإيقاعية، وحينئذ، وفي نفس الموقع الذي كنا نتوقع فيه ظهور ذلك العنصر نراه غائبًا، الأمر الذي يخلق انطباعًا "بالانحراف" أو "الإخلال" ويعطي الإحساس بالحد الأدنى من "اللانظام"، الإحساس بالبساطة وبطبيعة النص.

وفيما عدا كثرة تكرار مجموعات بعينها من الأصوات أو الفونيمات، فإن من المهم أن نلحظ تكرار مواقعها، كأن تكون في بداية الكلام أو البيت الشعري، أو أن تكون في العناصر المتصرفة، أو المنبورة، أو أن تكون متمثلة في تكرار مجموعات صوتية كل منها بالنسبة إلى الأخرى، وهكذا.

ويحظى التكرار الصوتي في الشعر بوظيفة فنية محددة، ذلك أن الأصوات اللغوية تساق إلى القارئ في شكل وحدات نطقية، أما الترتيب الذي يفترض وجوده بالنسبة إلى هذه الأصوات فينتقل إلى الكلمات التي تبدو وقد تكونت على نحو ما، وإذا كانت العلاقات الطبيعية هي التي تقوم بتنظيم اللغة، فإنه ينضاف إلى هذه العلاقات "نظام من نوع فوقي" يصل بين الكلمات بما لا صلة بينه بحسب اللغة، ويصهرها في مجموعات جديدة دالة، وبهذه الصورة فإن التنظيم الفونولوجي للنص لا يخلو من مغزى مباشر وذي دلالة.

ويمكن أن نميز في نطاق منظومة التكرارات الصوتية بين نزعتين ملحوظتين: إحداهما تميل إلى إقامة نوع من الاطراد وأتوماتيكية البنية، والأخرى تنحو إلى الانحراف بها أو عنها.

ولنورد على ذلك هذا المثال من قصيدة "التلال" للشاعرة م. تسفيتايفا:

Persefona, zernom zagloblennaya برسيفون صريعة الثمرة

Gob oporstfoyoshi bagrets الشفاه قرمز مضموم

Resnits tfoi – zozoprinami وأهدابك منكسرة

Zvezdi zolotoi zobets والنجوم سن ذهبي

فهذا النص يتضمن في داخله بعض المتواليات الكلامية التي تبدو منطقية تمامًا من وجهة نظر القوانين اللغوية العادية، وذلك من أمثال، "برسيفون صريعة الثمرة"، "أهدابك — منكسرة". غير أننا نصادف بجوار هذه المتواليات العادية متواليات أخرى تخلق بعض الإحساس بالغرابة، من مثل إلحاق البيت الثاني بالبيت الأول، والبيت الرابع بالبيت الثالث، وغرابة هذا الإلحاق تجلو نفسها في صور مختلفة: فبين البيت الأول والبيت الثاني ينبغي أن تتواجد علاقة ما (كعلاقات التقابل أو المقارنة أو السببية)، ولكن المفارقة أن هذه العلاقة لا تعبر عن نفسها تركيبيًّا أو سياقيًّا، أما البيتان الثاني والثالث، والبيتان الثالث والرابع، فمرتبطان تركيبيًّا، ولكن هذا الارتباط يتعارض تمامًا مع مضمون العبارة الشعرية.

وهكذا، فليس من الصعب الاقتناع بأنه حيثما كانت العلاقات العادية غير تامة أو غير مبررة فإنه يزداد الاتكاء بخاصة على العلاقات الفونولوجية، أو الصوتية، وفي مقابل ذلك، فإنه كلما كان التنظيم التركيبي والصرفي واضحًا عبر جزئيات النص، ضعف الاتكاء على التنظيم الصوتي.

ولنتأمل الصلات الصوتية الأساسية في المقتطف الذي أوردناه من قصيدة تسيفيتايفا، ففي أول بيت نلحظ إحدى هذه الصلات ممثلة في تجنيس أوائل الكلمات Z ernom zagloblennaya، ومقارنة هاتين الكلمتين، بالإضافة إلى علاقتهما بأسطورة "برسيفون"، كل ذلك ينعش المعنى الأسطوري في لفظة zerno أو "بذرة"، هذا المعنى المتمثل في "أن التهام الثمرة (رمز الحب) = سبب الموت"، بيد أن هذه الرابطة بين لفظة "البذرة" والرمزية الجنسية لا تتجلى بكامل وضوحها إلا من خلال الوشائج الفونولوجية التي تصل ما بين البيت الأول والبيت الثاني.

وإذا كان التجانس بين بدايتي الكلمتين بالصوت "Z" ينهض بمهمة التوحيد بينهما فإن رابطة المجموعة الصوتية المتمثلة في أصوات "gob" تصل ما بين نهاية البيت الأول وبداية البيت الثاني، كما تصل ما بين دلالة الموت ومعنى الشفاه. وبالإضافة إلى ذلك فإن وحدات البيت الثاني ترتبط بينها ارتباطًا صوتيًّا وثيقًا، لأن

كلمة "oporstfoyoshi" تكرر صوت اللين الموجود في أول كلمة في البيت (ob – op)، على حين تنهض لفظة "bagrets" بتكرار الأصوات الساكنة (gb – bg).

ونتيجة لهذا يتكون كل دلالي معين، تندرج تحته كل مجالات المعاني التي تطرحها الكلمات الثلاث، وكل هذه السلسلة من المعاني على صلة "ببرسيفون" التي تقوم – في المقتطف الذي أوردناه – مقام ضمير المتكلم في بقية مقاطع القصيدة، أما ضمير المخاطب المقابل له (والذي يسلك البيتين الثالث والرابع) فإنه يحظى كذلك بامتداداته الفونولوجية الخاصة، ففي كلمات مثل: zazobrinami zobets zolotoi zvezdi" نرى كيف أن الإيقاع الصوتي في: "Z – zob. Zd. zLt. Zob" قد أسهم في خلق قائمة من الصلات المشتركة، الناتجة من تلاقي المعاني المعجمية لهذه المركبات الصوتية، وهو التلاقي الذي يعزي محتواه الدلالي – بدوره – إلى لفظة "الأهداب" التي تتصدر البيت الثالث، وهكذا فإن هاتين السلسلتين من التداعيات الصوتية تحاكيان التناقض القائم بين أسلوب الخطاب الشعري: أنا، أنت، بمثل ما أنهما ينسجمان ويتقابلان مع الترابط الصوتي ممثلًا في: "zagloblennaya – zazobrinami"

و"Bagrets – Zobet" ………………….:

وبهذه الصورة، فإن البنية الصوتية للنص تشكل مستوى من العلاقات الفوقية بحيث يعكس نفس الطابع الذي تتميز به البنية الدلالية.

وثمة فكرة شائعة عن أن البنية الصوتية للنص عبارة عن بنية مكونة من عدد من الأصوات قد اختيرت خصيصًا من قبل الشاعر، وعلى أن تفهم الأصوات في تلك الحالة باعتبارها وحدات في تكوين طبيعي معين.

وانطلاقًا من هذا التصور يقولون إنه عند دراسة بنية صوتية ما، فإنه ينبغي توجيه الاهتمام إلى الكتابة الصوتية لا إلى الرسم الخطي المألوف، ومع ذلك فإن المسألة ربما كانت أكثر تعقيدًا من هذا، لأن البنية إنما تبنى طبقًا لمستويات عدة: ففي بعض الأحوال يقتضي الأمر تنظيم الرموز التبادلية للفونيمات الصوتية، ويلحظ هذا بخاصة

في تلك اللغات التي يتوقف فيها نطق الفونيم على موقعه من الكلمة[1]، كما هو الحال في اللغة الروسية المعاصرة، وفي أحيان أخرى، يقتضي الأمر تنظيم الفونيمات ذاتها، وطورًا ثالثًا تندرج في البنية حتى الأنساق الصرفية أو المورفولوجية، ومن ثم فإن حرف جر مثل "s" ينطق مجهورًا في مواقع معينة، غير أنه بسبب عمومية الوظيفة المورفولوجية قد يتماثل مع النطق المهوس لهذا الحرف، لنقرأ هذا المقتطف من قصيدة "المنضدة" لتسفيتايفا:

Vi – S atrijkami, Ya – S knijkami

Vi – S atrijkami, Ya – S rifmami

ومعناه: أنت مع تجشؤاتك، وأنا مع كتبي

أنت مع زيتوناتك، وأنا مع قوافي

فسوف نجد أن حرف ال "s" هذا ينطق تارة كا "لسين"، وتارة كا "لزاي"، غير أن وحدة الانتماء المورفولوجي والكتابي تدفع بانتباهنا دفعًا إلى الوحدة الأكيدة لهذا العنصر في تكراراته عبر النص، وفي هذه الحالة فإن الاهتمام بشكل الكتابة الشعرية يعطي أكثر مما تعطيه الكتابة الصوتية.

وفي الكلام العادي نلاحظ أن العلاقة بين مستويات الرموز التمايزية (التبادلية) للوحدات الصوتية، والكتابية، والصرفية، تتم على نحو تلقائي، ونكتفي نحن باستقبال كل هذه الجوانب دفعة واحدة، أما في الشعر، فإن بعض هذه المستويات قد ينتظم بطريقة تكاملية، على حين لا يكون بعضها الآخر كذلك، ومن ثم فغن العلاقة بين هذه المستويات هي علاقة حرة تسمح بجعل نفس نظام هذه العلاقة أمرًا ذا مغزى، وذا قيمة، واعتمادا على أنه في إطار هذا المركب يوجد ما هو منتظم إلى حد كبير، فإن من المفيد الالتجاء إلى تحليل الكتابة الصوتية transcript والتي تسجل النطق الواقعي، وكذا تحليل الكتابة الخطية والمعطيات الصرفية.

ومما سبق يمكن أن نستخلص عددًا من النتائج، وأكثر هذه النتائج أهمية أن ما يدعي بموسيقية الشعر ليس ظاهرة صوتية بطبيعته، ومن ثم فإن إقامة نوع من التناقض

بين الشكل الموسيقى والمضمون الشعري هو – على أحين الفروض، وببساطة – غير دقيق، فموسيقية الشعر تتولد من خلال ذلك الوتر الذي ينشأ حين نرى نفس الفونيمات الصوتية المتناغمة تحمل أثقالًا بنائية متميزة، وبقدر ما يتعاظم حظ الفونيمات المتطابقة صوتيًّا من التنوع الدلالي والقاعدي والإنشادي، ثم بقدر ما يتضاعف ما نلحظه من القطيعة بين التكرار أو الوحدة على المستوى الصوتي، والتنوع أو التمايز على المستويات الأخرى، تنامى موسيقية النص الشعري بالنسبة إلى المتلقي.

ومن هذا يتبين أن موسيقية النص الشعري ليست خاصية مطلقة، وليست خاصية طبيعية محضة، فالمستمتع الذي بوسعه أن يتنبأ مقدمًا بنسق القوافي المحتملة لدى شاعر ما أو اتجاه شعري ما، قد لا يمكنه أن يكون فمرة واضحة عن الجانب الصوتي في النص، ولهذا صلة بما هو معروف في تاريخ الشعر العالمي مما يدعي بظاهرة تقادم الكلمات، "فالكلمات حين تدخل في طور الاستعمال، تبلى كما يبلى الثوب" (وهكذا يقول مايكوفسكي). ومن قبل كتب بوشكين هو الآخر عن تقادم القوافي، كما كتب عن ذلك من بعده آخرون، وإن كان الجهاز الصوتي للغة لا يتغير بالشرعة الممكنة، كما أن ما يبدو من القوافي "متقادمًا" في إطار نسق ما، وما يبدو من أنماط البنية الصوتية مستبعدًا بحكم دورانه وابتذاله، كل من هذا وذاك قد يقتحم سياقات نصية ثقافية جديدة، ومن ثم يضحي غير متوقع، ويغدو مهيأ لحمل الرسالة، وهكذا فإن موسيقية الكلمات قد تسترد فتاءها رغم أن تلك الكلمات ذاتها قد لا تكون تعرضت للتغيير من حيث تكوينها الصوتي.

إن الفهم العميق لحقيقة أن الفونيم أو الوحدة الصوتية الأولى ليست ببساطة صوتًا ذا طبيعة مادية معينة، وإنما هو الصوت الذي يحظى في لغة الفن بقيمة بنائية محددة، وعلى عديد من المستويات – هذا الفهم يضيء بخاصة قضية المحاكاة الصوتية، وعادة ما يتأكد في هذا الصدد مدى القرابة بين الأصوات الشعرية والأصوات في الحياة الواقعية، وإن كان التشابه هنا لا يكاد يزيد كثيرًا عن التشابه بين

أي موضوع واقعي وطريقة تجسيده، فالصوت الطبيعي إنما "يعاد خلقه" بواسطة الفونيم، نعني بواسطة الأصوات وقد انتظمت وأضحت ذات مغزى، وما خاصية "الطبيعية" وعدم "التشيؤ" هنا إلا مذكرة إيانا بحالات التصويب الفطري، تلك الحالات التي تتمثل في الأصوات غير اللغوية الصادرة عن الإنسان، كصوت العطاس أو صوت السعال، والتي تتجسد في فونيمات (أو رموز كتابية إذا كنا بصدد الكتابة)، أي في وحدات لغوية، ففي مثل هذه الحالات لا يكون تعاملنا مع "إعادة خلق" بالمعنى الدقيق لهذا التعبير، بل نحن بإزاء ضرب من المصادفة مشروط بهذه الحالات الماثلة، وإن مما له دلالة في هذا المقام أن المحاميات الصوتية التي تقلد صياح الحيوانات المختلفة ليست متماثلة في اللغات مع تنوعها، لأن التطابق بين المحاكاة الصوتية وموضوعها لا يتحقق إلا في إطار هذه اللغة أو تلك، على الرغم من تميزه — نسبيًّا — بدقة تصويرية أكبر من تلك التي تتوفر في الكلمات العادية.

وفي صلة بهذا تحظى قضية "اللغة الغامضة" بتكييف آخر، والتصور الشائع عن "الغموض" باعتباره مرادفًا "لعدم الدلالة" هو تصور غير دقيق، لأن مقولة "اللغة عديمة الجلالة"، أي اللغة فاقدة المعنى، مقولة لا تخلو من تناقض على المستوى الاصطلاحي، إذ إن مفهوم اللغة يعني جهازًا (ميكانيزم) لتوصيل المعاني، كما أن ما تسمى "بالكلمات الغامضة" تتكون من وحدات صوتية (فونيمات)، وفي أحوال كثيرة من وحدات صرفية (مورفيمات)، وجذور، هي بدورها عناصر في لغة ما، فهي إذن كلمات ولكن بلا معاني قاموسية مسجلة، وهي — بالذات — كلمات من حيث إنها تمتلك الخواص الشكلية للكلام وتندرج في إطار ما يتوزع إليه من أقسام، وبما أنها كلمات فإن من المفروض — بالتالي — أنها ذات دلالات، إذ لا توجد كلمات بلا دلالة، وإن كانت هذه الدلالات — لسبب ما — غير معلومة للمتلقي، وأحيانًا حتى للمؤلف نفسه، على حد ما نقرأه في "يفجيني أو نيجين"[٢]: "أحب هذه الكلمة حبًّا جمًّا، ولكنني لا أستطيع نقل ما تعنيه"، وهكذا نرى أن ما يحدث أحيانا للمؤلف من عدم قدرته على تصنيف لفظة ما، أو الترجمة عما تعنيه، هو قريب — نوعيًّا — مما يدعي بالغموض.

أما أ. كروتشنيخ فحسن يسوق مصطلح "الغموض" فإنه يفهم من هذا المصطلح كل ما هو ذاتي، متغير، خاص، من المعاني، في مقابل ما هو مستقر وعام من معاني الألفاظ، ومثل هذا المفهوم يسوغه ويوضحه المنطلق الأدبي للرجل، ومنطقه في الجدل حول اللغة الشعرية، على الرغم من أنه مفهوم قد لا يكون له – حتى الآن – أي أساس من الناحية العلمية.

ولحقبة طويلة قبل نشأة الاتجاه المستقبلي Futurism وبعيدًا عن أية صلة به، كان يتفق أن نصادف في الأدب الشعبي، أو في شعر الأطفال، أو في تراث عدد من المدارس الأدبية استعمالًا لكلمات غير مفهومة من قبل جمهرة القراء، نقصد كلمات لا يتحقق معناها مطلقًا إلا بوحي من المناسبة، ولا يتحدد إلا من خلال السياق، وعلى سبيل المثال فإننا قد نشك في أن جميع القراء يعرفون معنى اسم "أوتوميدون avtomedon" الوارد في "يفجيني أو نيجين".

وإذن فالسياق هو الذي يحدد دلالة الكلمة غير المعروفة، فحين يكون المقام مقام الحديث عن التلقي الحي للغة، فإن أي سامع لا يلوذ في هذه الحالة بالقاموس، بل إنه يحدس بالمعنى، أو يخمنه انطلاقا من الموقف أو السياق الدلالي العام، وبما أن السياق في الشعر هو بنية شعرية قبل أي اعتبار، فإن الكلمة غير المفهومة لا تبقى عديمة المعنى وإنما تتحول إلى ما يشبه النطفة في المعاني أو الدلالات البنائية، والدلالة البنائية الرئيسية في هذه الحالة هي ما تطرحه علاقة الجدل بين كلمات النص والموضوع الذي تدل عليه:

بينما الصقالبة الريفيون

أمام النار الهادئة

يعالجون بمطارقهم الروسية

منتجاتهم الخفيفة لأوروبا

فإنهم يحتفون بمعالم

وأخاديد أرض وطنهم

(نفس المصدر في يفجيني أو نيجين)

فالتأثير الكوميدي للتناقض بين شاعرية عبارة مثل "الصقالبة الريفيين" وما هو حي في واعية القراء من تجسيد واقعي للحدادين القرويين يمثل بذاته مفتاحًا لكل المقتطف الذي أوردناه[٣].

وبهذه الصورة ينشأ التوتر بين القريب الشديد والتغريب الشديد، بين نثرية الموضوع الشعري – أي في مادته الغفل – وشاعرية الكلمات التي تعبر عنه وعدم عاديتها، وليس يغض من هذا أن لا يدرك القارئ معنى اسم مثل "أوتوميدون"، إذ بهذا وحده يتأكد معنى "التغريب" أو البعد عن الابتذال، فالكلمة التي قد تكون غير مفهومة بالنسبة لنا تتضمن عنصر الغرابة، وتتلقى باعتبارها لفظة غير عادية، لفظة مستكنه، ولهذا بالذات فإنها ليست عديمة المعنى، بل هي – بالأحرى – ذات معنى خاص، ومن ثم نرى المترجمين في غير قليل من الحالات يحتفظون بمثل هذه الألفاظ، كما يحتفظون بألفاظ المحاكاة الصوتية، دون ترجمة، على الرغم من أن فض مغاليقها، وترجمتها، قد لا تكون متعذرة.

إن متلقي الشعر يستقبل الكلمات غير المفهومة باعتبارها شاهدًا على الصدق في محاكاة غرابة الواقع، إذ إنها تعكس صيغة الغرابة في الحياة: إليك هذا النص الذي كتب في الأصل باللغة اليابانية، ولكنه تضمن كلمات غير يابانية، فحين ترجم إلى الروسية أصبحت هذه الكلمات كما لو كانت يابانية وبالتالي "غريبة":

"انتظريني عند الجسر

باكارا – فونجارو – عند الجسر

سألها في رجاء: "قولي.. هل تنتظرينني؟"

"آه.. إنني لم أصطحب معي مظلة

تأمل... إنها على وشك أن تمطر

باكارا – باكارا – فونجارو

باكارا – باكارا – فونجارو ...[٤]"

ويمكن أن تعزي إلى الكلمة غير المعروفة في النص معاني أخرى تتحدد في ضوء باختين، أولاهما البنية الشعرية للقصيدة المعنية، والأخرى الوظائف التي تسبغ على ما ليس مفهومًا في نظام من أنظمة ثقافة ما، وقد يكون المعنى المعزو في هذه الحالة "رفيعًا"، "جليلًا"، "صوابًا"، كما قد يكون "بغيضًا"، "مؤذيًا"، "غير ضروري"، "شائنًا" إلخ... لكأننا حين نحاول تحديد معنى كلمة غير مفهومة نتبع نفس النسق الذي نتبعه حين سماعنا كلامًا بلغة أجنبية لا نفهمها: فنحن إذ نترجم أصوات وكلمات هذه اللغة الأجنبية نخلع عليها – في ذات الوقت – تلك الدلالات المعهودة في لغتنا.

وقد كنا بهذا جميعه نحدد طبيعة "التكرار" في البنية الفنية، ومنه رأينا أن كل حالات التكرار تؤول إلى خاصيتي التطابق أو التقابل مع بقية عناصر مستوى ما من مستويات البنية الشعرية، ومن هذا يتضح أن عناصر البنية الشعرية تنتج زوجًا من التناقضات التي تتميز بها بنية ما بالذات، على حين قد لا تتميز بها مادة تلك البنية (مادة الأدب في تلك الحالة هي اللغة)؛ لأن الطبيعة البنائية لهذه المادة إنما تؤخذ بعين الاعتبار على مستويات معينة، أما على المستويات الأكثر تجريدًا فإنها – على وجه العموم – لا توضع في الحسبان، ويكفي أن نمثل لهذا ببنية "الرومانتيكية في الفن"، فهي ضرورية لكل الأجناس الفنية، كما أن جدواها كنموذج ليست موضع جدل، ومع ذلك فإنها تقنعنا بأن اللغة باعتبارها مادة الأدب لا تلعب على هذا المستوى من التجريد أي دور.

وثنائيات التناقض – التطابق والتقابل – إذ تحقق ضربًا من التنوع البنائي، تؤلف في ذات الوقت وحدات مركبة كبرى تقوم بدورها لتشكل ثنائية من التناقضات، وتلك تؤلف هي الخرى طبقة ثانية من الوحدات المركبة وهكذا. ومع ذلك فإن من الأهمية بمكان أن نؤكد أن سلم المستويات في بنية اللغة يتشكل على نحو تحدث فيه

الحركة في اتجاه واحد صاعد من أبسط العناصر – الفونيم – إلى أكثرها تعقيدًا، أما سلم المستويات في بنية العمل الشعري فينبني بصورة مختلفة، إذ يتكون هذا السلم من اتحاد أكبر وأدق الأنظمة المنطلقة من منسوب معين متجهة إلى أعلى وأسفل في آن معًا، فإذا أردنا تحديدًا لهذا المنسوب فليس أقرب من مستوى الكلمة الذي يشكل القاعدة الدلالية في كل نظام، فمن فوق هذا المستوى تتدرج مستويات العناصر الأكثر كبرًا من الكلمة، ومن تحته تتوزع العناصر المكونة للكملة ذاتها.

إن الوحدات الدلالية[٥]، كما حاولنا إيضاحه، تخلق ما يسمى بالمستوى المعجمي، أما بقية الأنساق فأشد تعقيدًا، وهي تصهر كل هذه الوحدات الدلالية في ثنائيات تناقضية لا يتسنى وجودها خارج البينة الفنية الماثلة، الأمر الذي يشكل قاعدة صالحة لإبراز وتمييز رموز وعناصر المستوى الدلالي، والتي تكون بدورها الخاصية المميزة لتلك البنية بالذات، وهي الخاصية التي تحدث عنها "ل. تولستوي" تحت ما يسمى "بتسلسل الأفكار".

الهوامش

١– انتقلت قواعد نطق الروسية المعاصرة إلى الشعر في العشرينات من القرن التاسع عشر، أما في شعر القرن الثامن عشر فإن توقف نطق الفونيمات الصائتة على مواقعها كان أمرًا مغلوبا ولم يكن غالبًا.

٢– أحد الأعمال المشهورة للشاعر الروسي الكبير ألكسندر بوشكين.
(المترجم)

٣– لم يهتم النثر الكلاسيكي، كما لم يعن الأسلوب البياني لكارامزين ومدرسته، بمثل هذه العلاقة بين العبارة والموضوع، بل كان موطن العناية هو مدى التطابق بين العبارة والصورة الذهنية التي تعتبر مضمونًا لها، بغض النظر عن الوجود الواقعي للظاهرة.

٤– النص في الأصل للشاعر الياباني: تيكاماتسو موندزايمون: من قصيدة بعنوان: انتحار المحبين في جزيرة الشراك السماوية، وترجمتها إلى الروسية ق. ماركوفا. وقد ترجمنا المقتطف إلى اللغة

العربية محتفظين بنفس النطق الياباني للكلمات التي وردت في الأصل الياباني مستغلقة الدلالة، وهي كلمات: باكارا – فونجارو، إشارة إلى غرابتها بالنسبة إلى بقية النص، ويبدو أن عملية التغريب هذه كانت مقصودة منذ البداية من قبل الشاعر الياباني، حيث حرص على تكرار هذه الكلمات بما يخلق نوعًا من التقابل بينها وبين سائر النص.

٥- بقصد الكلمات، كما سبقت الإشارة. (المترجم).

الشكل الكتابي للشعر

يكمن الفرق – جزئيًّا – بين النص الشعري والنص غير الشعري في أن مقدار المستويات البنائية وعناصرها المؤثرة في اللغة العادية معروف مقدمًا ومحكوم سلفًا بالنسبة إلى من يتحدث تلك اللغة، أما في النص الشعري فإن على المتلقي سامعًا أو قارئًا أن يقوم – فوق ذلك – بتحديد أية إضمامة من الأنظمة الشفرية (الكودية) تلك التي تضبط حركة النص المطروح أمامه.

ومن ثم فإن أي نظام يقنن للشعر لا بد أن يتلقى في الأساس باعتباره قيمة ذات مغزى، ولكي يتحقق هذا ينبغي – أولًا – أن يكون هذا النظام منضبطًا إلى درجة ملحوظة، حتى يتميز به الشعر مما ليس متسقًا من الظواهر النصية، كما ينبغي – ثانيًا – أن ينصدع هذا النظام بصورة مقننة ومحددة، حتى يتوفر من إمكانات الصدع ما يمنح العمل الشعري تنوعًا وثراء في الإمكانات الإخبارية في إطار هذا النمط أو ذاك من أنماط البنية.

وتنظيم الشكل الكتابي للشعر يعتبر من أهم تجليات هذه الخاصية من خواص النص الشعري، ذلك أن تنظيم الكتابة الشعرية يتيح إمكانية رصد عدد من قوانين العلاقة بين البنية الشعرية والبنية اللغوية العامة، ففي أية لغة طبيعية لا تمثل البنية الكتابية – نعني الشكل الخطي – أسلوبًا، كما لا تمثل نظاما تعبيريًّا خاصًّا، بل هي تطرح نفسها فقط باعتبارها تسجيلًا تحريريًّا للصورة الشفوية للغة.

أما بالنسبة للنص الشعري، فباعتبار أنه ينهض عمومًا على أقصى حد من التنظيم فإنه يعني كذلك بقرينة الحال ممثلة في دقة الترتيب الكتابي للنص، الأمر الذي يتجلى أولًا وقبل كل شيء في اقتران السطر الكتابي بالبيت الشعري، وهو اقتران وظيفي في حقيقة الأمر، ويحظى بقيمة كبيرة إلى درجة أنه عند أقصى حد من التعتيم

التعبيري للوسائل البنائية، وإفضائها إلى ما يدعي ب "سالب – طريقة" [1] يبقى التوزيع الكتابي للشعر إلى أسطر باعتباره المعلم الوحيد من معالم انتماء النص إلى حقل الشعر.

ولعل مما تجدر ملاحظته في هذا المقام أنه في فترة نشوء الشعر الروسي المكتوب، كانت الحاجة إلى توظيف التشكيل الخطي للشعر أكثر شدة وصرامة مما أصبحت عليه فيما بعد، أما في شعر عصر الباروك، فإنه وقد تحرر من اقترانه الإجباري بالموسيقى، غدا أكثر وأوثق اتصالًا بفن الرسم، إلى حد أنه أضحى يتلقى كما لو كان ضربًا من ضروب الفن التشكيلي، ثم مع التطور التلقائي لوحظ كقاعدة نصية، أن التعويل على المعالم اللغوية أصبح يشكل الملمح المميز للشعر، ومع ذلك لم نعدم في شعر شاعر مثل سيميون بلوتسكي طائفة من النماذج يقوم فيها المضمون بتحديد طبيعة الرسم الكتابي للنص[2].

وفي القرن الثامن عشر كان الشعر يقتضي ضروبًا شتى من وسائل التمييز الطباعي التي اختص بها الشعر، والتي كان استخدامها في النثر يخلق إحساسًا بالأناقة المسرفة، كتأطير الصفحات وبداية النصوص وغنائها برسوم مصغرة وهكذا، وأصبح النص الشعري مخطوطًا أو مطبوعًا يقترن اقترانًا عضويًا بالرسوم التوضيحية، في الوقت الذي كانت فيه الرواية، مثلًا، لا تحظى، في أفضل الأحوال، بأكثر من "لوحة" وحيدة على صفحة العنوان.

وعند نهايات القرن الثامن عشر يشتد في واعية جمهرة المتلقين ذلك الإحساس بالتقابل بين الشعر والنثر باعتبارهما جنسين من فن القول يختلفان فيما بينهما اختلافًا وظيفيًا، ومن ثم تتضاءل الحاجة إلى ما يدعم هذا الإحساس، وإن بقيت – مع ذلك – أهم معلم جوهري ووحيد من معالم الشعر، نعني بذلك توزيعه خلال الأسطر الشعرية، وفي هذا الإطار اكتشفت أساليب عديدة للكتابة داخل نطاق البنية الشعرية.

فنجد كارمازين – على سبيل المثال – يستغل طائفة من أنماط الاستخدام الشعري لما يدعي بعلامات الترقيم (كالفواصل الأفقية، والتنقيط الثلاثي)[٣]، أما جوكوفسكي فيستغل الأحرف المائلة بوصفها وسائل تنغيمية، وفي نفس الحقبة يجري استعمال عدد آخر من العناصر ذات القيمة في الخط الشعري.

ولعل ظاهرة ترقيم المقطوعات الشعرية في "يفجيني أو نيجين[٤]" من أبرز الأمثلة على كيفية استغلال طرائق الكتابة الشعرية كوسائل للتعبير الفني، سواء بتطبيق هذه الطرائق أو بالانحراف عنها، وقد كان ترقيم المقطوعات الشعرية بما لهذا الترقيم من دلالة عددية ظاهرة واردة في الشعر الأوروبي لحقبة بوشكين، ولأن الدلالة الرقيمة تؤدي على الفور إلى ضرب من الانضباط الحاد، فإن مجرد الخروج على هذا الانضباط يصبح أمرًا غير متوقع وبدرجة ملحوظة، وبالتالي يتيح إمكانية تعاظم الدلالة الإخبارية للنص.

وقد استغل بوشكين هذه الإمكانية عن سعة، ففي بعض الأحيان كان يسقط المقطوعة، مبقيًا فقط على رقمها، ولم يكن هذا مقصورًا فقط على تلك الحالات التي يحذف فيها الشاعر نصًا كان موجودًا بالفعل، بل كان يحدث – أيضًا – من منطلقات فنية وفكرية وإبداعية، حين يستخدم الرقم لكي يشير به إلى مقطوعة لم يكن لها على الإطلاق وجود.

وبنفس الأسلوب كان بوشكين على استعداد للتعامل مع ظاهرة ترقيم الأبواب أو الصفحات في العمل الفني، فحين كتب الفصل الخاص برحيل "أونيجين" لم يكن بوسعه أن يغفل عملية الترقيم، لأنه بذلك يكون كمن يسجل على نفسه تهمة صريحة بإبداع نصوص غير مستوية الطريقة، الأمر الذي لم يكن الشعر ليسمح به لنفسه في هذه الفترة من ثلاثينيات القرن الماضي، ولكنه مع ذلك ساعد المتلقي على أن يفهم بوضوح أن الرقم الحالي للفصل الأخير هو الرقم التاسع.

أما الخطوة الهامة في تطوير ما يتعلق بالجانب الكتابي في النص الشعري فتتحقق

في القرن العشرين، إذ تنشأ طرائق خاصة ومختلفة في الكتابة الشعرية على قاعدة ما كان قد ترسخ إبان القرن التاسع عشر من أصوليات الكتابة الشعرية، ويمكن أن نعتبر "أندريه بيلي" رائدًا في هذا المقام، كما يمكن أن نتحدث عن الرسم الكتابي المميز للنص الشعري لدى مايا كوفسكي وخليبنيكوف وتسفيتايفا وسلفينسكي وكثيرين غيرهم من الشعراء، ثم، ومن نفس المنطلق، تنبثق مرة أخرى أهمية الشكل الكتابي وقيمته المؤكدة في التقاليد الأدبية عند "باسترناك"، باجريتسكي"، "تفاردوفسكي".

إن البنية الكتابية للشعر لم تدرس – تقريبًا – بعد(٥)، وكملاحظة مبدئية يمكن في هذا الصدد تمييز نوعين من الكتابة: الكتابة الإعرابية – الإيقاعية، وتندرج تحتها مساحات الفراغ وطريقة توزيع الأبيات الشعرية، والكتابة المعجمية، أي الرسم الإملائي.

وإذا كان هذان الضربان من التعبير الكتابي يعتبران في مواقف معينة مجرد تمثيل كتابي لمستويات بنيوية غير مكتوبة بطبيعتها، فإن الكتابة الشعرية في غير قليل من الحالات تشكل مستوى بنائيًا مستقلًا بذاته، وإن كان مستوى لا يمكن استبداله أو الترجمة عنه بما عداه، اللهم إلا به هو نفسه. وهكذا نرى – على سبيل المثال – قصيدة مايا كوفسكي المعنونة "١٥٠,٠٠٠,٠٠٠" لا تصور النص مكتوبًا فحسب، بل تقلد بالإضافة إلى ذلك المظهر الخارجي "لأفشيات" الإعلان في بداية النص، ونفس الدور ينهض به توظيف الطرق الفنية المتعبة في رصف الحروف الطباعية عند كتابة التحقيقات الصحفية داخل قصيدة غنائية كقصيدة "عن ذلك.."، ويحدث هذا بواسطة توزيع العناوين والمقاطع داخل تلك القصيدة.

إن الطابع الصحفي في توزيع وتنسيق الخطوط يلعب في مثل تلك الحالة دورًا لا يقل عن ذلك الذي ينهض به التهكم الصريح النابع من تلك الملاحظة الخطية:

عنوان

لهذا الموضوع(٦)

إن أشكال هذا المزج الجديد بين النص والكتابة لم تدرس بعد بما فيه الكفاية، مع أنها استخدمت في اللوحات الشعرية الدعائية عند مايا كوفسكي، وفي إبداعات فن المونتاج عند تريتاكوف، وهذه وتلك مارست تأثيرًا جوهريًا على استخدام النص الكلامي في نظام المونتاج عند السينمائي الأشهر س. إيزينشتين، ولا شك أن ثمة قضايا مشابهة يمكن أن تنبثق – أيضًا – عند دراسة المركب الناشئ من المزاوجة بين النص الشعري والرسوم في قصائد مثل تلك التي تصنع خصيصًا للأطفال.

لقد حظيت القافية غير الدقيقة بمكانة وطيدة في شعر القرن التاسع عشر، وتحت تأثيرها اكتشفنا أن القافية ظاهرة صوتية، وليست ظاهرة كتابية، وتزامن مع هذا الكشف تزايد الاهتمام بالجانب الصوتي من المعرفة اللغوية واستقلال علم الأصوات باعتباره تخصصًا عليمًا متميزًا، واندفاعه بسرعة إلى الأمام، إذا كان طابعه التجريبي المستجيب لمقتضيات القياس الصوتي مما ينسجم تمامًا مع الروح العامة للإيجابية العلمية، وفي ظلال هذا الوضع تكون ما يسمى "بالمدرسة السمعية" في علم اللغة.

ثم كان المذهب الرمزي الذي احتفى في الشعر "بالموسيقى قبل كل شيء"، فكان احتفاؤه بهذا الجانب مما عزز انتصاره(٧)، وأصبح من قبيل العموميات أن يقال إن الشعر "نص صائت"، وإن الشعر يعول على "التلقي السمعي" قبل أي اعتبار، وهذه وتلك حقيقة قد تكون من الوضوح بحيث تبدو مراجعتها بالنسبة للكثيرين أمرًا لا داعي له على الإطلاق.

اقتنعنا – إذن – بأن الطبيعة الكلامية للشعر ذات ملمح لفظي لا ملمح صوتي محض، وهذا يعني أن لها صلة باختلاف الدلالة، وما دام الأمر كذلك فإن من المستبعد أن يكون الشكل الكتابي، وهو أحد مظاهر النص اللغوي، محايدًا في موقفه من بنية هذا النص، وإن كانت قيمة النظام الخطي في ذلك النص أقل جوهرية – بالطبع – مما هي في نظيره اللفظي (أي الشعري)، بحكم الدور الثانوي الذي يلعبه الشكل الكتابي في اللغة، ولكن هل يمكن نكران هذا الدور كلية؟ ومع ذلك فكثيرًا ما تلقى محاولات رصد النظام الخطى للقصيدة معارضة عنيفة قبل التخصصيين الذين

يحسبون البنية اللفظية وحدها هي الخاصية التي تعكس واقع القصيدة.

فمن منظور صوتيات لغة كالروسية – على سبيل المثال – ليس لصوت مثل " ю " (يو) وجود مستقل بذاته، بل هو حركة مختلسة من صوت "Y" (أو)، وعند احتساب الحركات في هذا السطر أو ذاك ينبغي إلحاق الأول بالثاني، بيد أن الحس الشعري الذي تشكل لدى شاعر مثل "ليرمنتوف" تحت تأثير المنطوق والمقروء جميعًا، لا المنطوق وحده، هذا الحس يدفع الشاعر – مثله في هذا مثل كل إنسان ذي ثقافة مكتوبة – إلى أن يقول :–

يكاد يذهب عقله من تلك الإيقاعات الثلاثية

ومن تلك القوافي الندية التي تشبه – مثلًا – " ю "

فهذا الرمز بالنسبة له يحظى بقيمة خاصة وواضحة، ورغم أنه لا يعدو أن يكون رمزًا لوحدة من أصغر الوحدات الكتابية، فإن التباسه – في وعي الشاعر – برمز "Y" أمر غير وارد، وحتى بغض النظر عن التمايز الخطي الواضح بينهما.

أكثر من هذا، من الواضح أن المفارقة بين الرمزين "e"، "t" في لغة الأدب الروسي مع نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين هي مجرد مفارقة خطية، ومع ذلك يمكن البرهنة على أن الخلط بين هذين الرمزين قد يؤدي – في عديد من الحالات – إلى تغيير منظر النص، كما أن التسوية بينهما لا تصدر إلا عن وعي لم تهذبه المعرفة، أما في الفكر اللغوي للإنسان المثقف فلا يستويان، ومما يؤكد ذلك إصرار الشاعر الكبير الكسندر بلوك على أن الطبعة الأولى من أعماله الكاملة، والتي بدأ إصدارها قبيل إعادة تشكيل الصيغة الإملائية الجديدة سنة ١٩١٨، تكمل طباعتها طبقا للنظام الإملائي القديم، وحين تحتم نقل هذه الأعمال إلى الشكل الكتابي الجديد تغير النص بصورة كبيرة وغير متوقعة.

كل هذا الذي يتم في حيز الكتابة الشعرية حريّ بأن يقنعنا بأن النص الشعري نص صوتي نعم، ولكنه يسمح بأكبر قدر من التصرف في الكتابة والتحرير، أما

تحديث شكل هذه الكتابة، فقد لا يكون تأثيره في النص ضررًا أو نفعًا بالقدر الذي نتصوره، وقد يجب أن نتوقف هنا بخاصة عند تلك الحالات التي يخط فيها الشعراء قصائدهم بطريقة غير عادية، فمن المعلوم أن "فيازيمسكي" كان يصر على تسجيل أخطائه الإملائية بحسبانها تعبيرًا عن شخصيته في النص، أما "بلوك" فكان يضع ال "O" مكان ال "E" في بعض الكلمات، وهما مثالان يمكن أن يضاف إليهما الكثير.

ويمكن القول في كل الأحوال، إنه حيثما اقتنصنا في الكتابة الشعرية ما يشير إلى تخطيط مسبق فإن بوسعنا الحديث عن قيمة فنية لتلك الكتابة، على اعتبار أن كل ما يخطط في الشعر لا يكون كذلك إلا لكي يحمل قيمة ما. ولكن الخط على وجه العموم جزء من النظام العام للغة، فهل له بهذا الاعتبار دلالة ما؟ يمكن القول، وفي جميع الحالات، أنه عندما يتطابق النظامان الكتابي والنطقي في اللغة، بحيث يتجليان في وعي حامل اللغة نسقًا كاملًا وموحدًا، فإن الخط نادرًا ما تكون له قيمة شعرية في ذاته، أما حين تنهار العلاقة التلقائية بينهما بحيث يتجلى التناقض بين النظامين فقد يتضح ما كان كامنًا من إمكانية إشباع الكتابة بالمعنى الشعري.

ومثلما لا تكتمل الحياة الشفهية للنص الفني إلا بالإلقاء أو الإنشاد، فإن بنية النص التحريري لا بد أن تحظى بما يطابقها من علامات، وهو الدور الذي تنهض به عملية الكتابة.

الهوامش

١- يقصد ب: "سالب – طريقة" عدم قابلية الطريقة الفنية للإفصاح عن دلالة مباشرة، وصيرورة العبارة إلى حالة "سلب" – (المترجم).

٢- وجد من شعر هذا الشاعر ما كتب على شكل نجمة، أو على شكل قلب. انظر: سيمون بلوتسكي: الأعمال المختارة – م. ل. طبعة أكاديمية العلوم السوفيتية سنة ١٩٥٣ ص ١٢٨ – ١٢٩

٣- الفاصلة الأفقية عبارة عن شرطة مثل:–، أما التنقيط الثلاثي فهو عبارة عن استخدام ثلاث

نقاط متتابعة. (المترجم).

٤- من أبرز أعمال بوشكين، وقد استغل بوشكين في هذا العمل ظاهرة ترقيم المقطوعات الشعرية التي كانت شائعة لعهده في كل فصائل الشعر الأوروبي.
(المترجم).

٥- منذ وقت غير بعيد نبه العلامة أ. جوفتيس إلى هذه القضية، انظر كتابه "حاجات الشعر" - آلما - آتا - سنة ١٩٦٨.

٦- يشبه هذا استخدام إيساكوفسكي للتنقيط في كل سطر من قصيدته "ومن يعرفه ..".

٧- كانت الرمزية Symbolism باتجاهها إلى الموسيقى عونًا على تنمية الجوانب الصوتية والنغمية في الكتابة، أما المستقبلية Futurism فقد وصلت الأدب بفن الرسم لا بفن الموسيقى، وهذا بدوره قد عمل على ظهور الميل إلى تعشيق النص بالكتابة.

مستوى العناصر الصرفية والنحوية في البنية الشعرية

تأسيسًا على ما تقدم، واستباقًا لما يأتي، يمكن استخلاص هذه النتيجة، جميع العناصر في النص الشعري على علاقة وثيقة فيما بينها، ثم هي وثيقة العلاقة ببدائلها أو احتمالاتها غير الناجزة، وهذا يعني أن كافة تلك العناصر لا تخلو من دلالة، وأن البنية الشعرية تتجلى على كل المستويات، ولهذا فليس ثمة ما هو أوضح في خطته من توزيع عناصر النص الشعري إلى قسمين: "عناصر لغوية عامة"، تخلو حسبما يزعمون من أية قيمة فنية، "وعناصر فنية".

واتكاءً على ما قدمناه من احتراسات مبدئية حول منهج تناول البنية الشعرية يمكن أن نفترض مسبقًا أن المستوى الصرف – نحوي ليس قسيمًا للمستوى اللغوي العام في النص الشعري.

أما إشكالية الوظيفة الشعرية للقواعد النحوية في النص الفني فقد كانت موضوعًا للبحث العلمي في أعمال ر. جاكوبسون الذي يميز في نسيج اللغة بين قيم مادية منطوقة، وقيم نحوية وسياقية محضة، قائلًا: إن الشعر إذ يطبع أثره على ما يلامسه فإنه يبعث في بنية العمل ضربًا من التكافؤ، ومن ثم تتحول خاصيتا التقابل والتكرار المنتظم في القواعد النحوية إلى طرائق فنية"[1].

ومن الحق أن يقال، إن القواعد النحوية التي تستخدم في اللغة العامة استخدامًا عفويًّا، وربما دون وعي، تتحول في الشعر، وعلى قلم المبدع، إلى بنية ذات مغزى، ومن ثم تحظى بما لم يكن معتادًا فيها من طاقة تعبيرية، وما ذلك إلا بفضل اندراجها فيما ليس معتادًا – أيضًا – من التقابلات.

ففي قوافٍ من هذا الطراز الذي استخدمه بوشكين:

Prosit يطلب

Onosit يحمل

ثم من هذا الطراز:–

Ochenik تلميذ

Prinik [٢] التصق

يتضح لنا تمامًا أننا نتعامل في الحالتين مع ظواهر بنائية مختلفة[٣]، لأننا بالنسبة للطراز الأول لو صرفنا النظر عن التأثير الناتج من ارتكاب المحظور المتمثل في القوافي الفعلية، وما يترتب على ذلك من تشكيل بنية سلبية كان يتعامل معها شاعر ومتلقي ذلك العصر باعتبارها رفضًا لقيود البنية الشعرية بعامة، وخطوة نحو البساطة، أو لنقل نحو اللاشعر – لو تجردنا من ذلك التأثير لأمكننا أن نلاحظ الاختلاف بين نمطي التقفية المطروحين.

ففي الحالة الأولى نلحظ أن التطابق بين زوجي القافية ليس مجرد تطابق صوتي وإيقاعي، بل هو فوق ذلك تطابق صرفي ونحوي، الأمر الذي يجعل من كل من القافيتين قوة متعادلة التأثير، هذا على حين ينهض في مقابل ذلك جذر الكلمة أو أصلها الذي يحمل المحتوى الدلالي، ومن ثم لا نرى غرابة في اهتمام بوشكين وشعراء المدرسة الواقعية بالقوافي الفعلية وغيرها من القوافي ذات الخصائص القاعدية، إذ كان هذا الاهتمام غير مقصور على ما يحدثه ذلك من إحساس الانحراف عن قوانين القافية وتوسيع حدودها فحسب، – وإن كان لهذا اعتباره بالطبع – وإنما تعدى ذلك إلى الطموح نحو نقل مركز الثقل إلى المحتوى الدلالي المادي، إلى الأصل الجذري للكملة، ذلك الذي دعاه جاكوبسون "الأداة المادية للغة"[٤].

أما في الزوج الثاني من القوافي فإن الوضع يختلف، لأن أساس التشابه فيه بين القافيتين يتمثل في الجانب الصوتي الإيقاعي، على حين تتعقد العلاقات فيه بين القيم القاعدية ويصعب إدراك ما بينها من التكافؤ.

وعلى خلاف العناصر الصوتية في بنية النص، تلك العناصر التي تستمد كل

قيمتها من الوحدات اللغوية، فإن العناصر الصرفية والقاعدية بعامة تتمتع بمحتوى مستقل، إذ إنها في الشعر تعبر عن دلالات سياقية، كما تفضي – بدرجة ملحوظة – إلى إبداع الرؤية الشعرية للوجود، ممثلة في بنية من العلاقات الذاتية – الموضوعية، وإنه لمن الخطأ الواضح حصر وظيفة الشعر في "نمذجة" الوجود، مطرحين جانبًا ما عسى أن يصمم الشعر منه هذا النموذج(٥). وقد أشار جاكوبسون في دراسته التي سبق التنويه عنها إلى قيمة الضمائر في الشعر، قائلًا: "إن الضمائر تقع على الطرف النقيض من بقية عناصر الكلام القابلة للتغير، وهي باعتبارها عناصر سياقية متمحضة في وظائفها النحوية، تخلو من أية دلالة حسية خاصة(٦).

بيد أن العلاقات السياقية يمكن أن تعبر عن نفسها من خلال طبقات أخرى من القواعد، لعل أهمها في هذا المقام ما يدعي بالروابط، لنقرأ هذين البيتين لبوشكين:–

وسط الهلع المرقش والعقيم

للضوء اللامع والقصر..

فالعبارة الشعرية هنا تأتي على شكل متوازيين جنبًا إلى حنب: اثنان من حروف العطف في البنية "U" (و) و "U"، وبنيتان نحويتان تتضمنان هذين الحرفين، وتبدوان كما لو كانتا متطابقتين، وما هما بمتطابقتين، بل هما متوازيتان، وما توازيهما إلا دليل على اختلافهما، لأن حرف العطف في البيت الثاني يجمع بين معطوف عليه يبلغان من التكافؤ إلى درجة أن الروابط "U" يكاد يفقد طبيعته كوسيلة توحيد بين طرفين، بحكم أن عبارة "ضوء لامع وقصر..." تندغم في كل كلامي واحد إلى حد أن وحداته الأولى تفقد كل ما كان لها من تفرد واستقلال.

أما في البيت الأول فإن أداة العطف تربط بين معانٍ ليست مختلفة نوعيًّا فحسب، بل ومختلفة منهجيًّا، وهي حين تؤكد ما بين هذه المعاني من تقابل، فإنها تساعد على استنباط ما قد ربط بينها من وشائح أو أصول دلالية. بيد أنه، وبحكم ما نلحظه واضحًا من اختلاف بين هذه الوشائج ودلالة كل من المتعاطفين على حدة،

فإن هذا سرعان ما يلقي على أداة الربط بعض ظلال الإضراب أو الاستدراك، ولعل هذا المعنى من معاني العلاقة بين المعطوف والمعطوف عليه – في البيت الأول – لم يكن ليدرك لولا ما أشرنا إليه من توازٍ بين الرابط في البيت الأول والرابط في البيت الثاني، ذلك البيت الذي يغيب عنه هذا الظل – ظل الاستدراك – غيابًا تامًّا، وهو ظل ما كان ليوجد إلا من خلال عملية المقارنة بين العبارتين.

ومن الممكن أن نسوق أمثلة أخرى مشابهة، وعلى جميع مستويات القواعد النحوية، لندلل على ما أشرنا إليه من أن القواعد النحوية تحظى في الشعر بدلالة خاصة.

غير أن فكرة "جاكوبسون" تحتاج في نظرنا إلى تصحيح واحد، فجاكوبسون مغرم بذلك التوازي الرائع بين القواعد النحوية، والهندسة، ومن ثم يميل إلى مقابلة القيم القاعدية – السياقية بالقيم اللفظية المادية، مع أن الفصل المطلق في الشعر بين هذه المستويات أمر غير ممكن، وهذا ما نلحظه جيدًا من خلال مجموعة الضمائر التي تشكل بعلاقاتها نموذج العالم الشعري للمبدع، في الوقت الذي يتوقف فيه مدلول كل ضمير منها على مفهوم البناء الكلي للعمل الشعري في جملته، صوتيًّا ودلاليًّا.

ولنوضح هذه الفكرة بالمثال، ومثالنا هو قصيدة "ليرمنتوف" المعنونة "أفكار"، وهي واحدة من أكثر النماذج دلالة على اجتلاء الفكرة الرئيسية للقصيدة من خلال منظومة من العلاقات الموضوعية – الذاتية، هذه العلاقات التي تعبر عن نفسها بصورة أساسية بواسطة الضمائر، ومع ذلك فإن هذه القصيدة ذاتها تعبر شاهدًا بارزًا على الصلة بين الصعيدين: الصعيد السياقي المحض، والصعيد المادي، في اللغة الشعرية، فالذاتي – الفاعل المعبر عنه بالضمير "أنا"، والموضوعي – المفعول به المعبر عنه بضمير الجمع "نحن"، لا يحظيان بدلالة لغوية مشتركة، ولكنهما يتشكلان تحت بصر القارئ، ومن ثم يغدو ما لم يكن متصلًا في اللغة، متصلًا في الشعر.

إن مطلع هذه القصيدة يستهل بالتوزع بين الذاتي والموضوعي، فالذاتي الفاعل

يتجلى في صيغة ضمير المتكلم المفرد "أنا"، على حين يتجلى الموضوعي – المفعول به في صيغة ضمير الغائب المفرد "هو"، "هـ"، والذي يعود – في القصيدة – على "الجيل الطالع"، وهكذا يتوزع الذاتي والموضوعي نحويًّا على الوجه الآتي: مسند إليه، مفعول به مع رابطة تصله بالمسند إليه، مسند، يتمثل في الفعل المتعدي "أرنو" أو "أتطلع":

أنا أتطلع إلى الجيل..

وفي هذا التوزيع نلحظ دائرتين مستقلتين ومتقابلتين، في إحداهما يقع الفعل "أتطلع" الذي لا يدل على الاتجاه فحسب، بل ويتضمن مسحة عاطفية يعبر عنها الظرف "في أسى" وهذه المسحة العاطفية تقوم بتعميق الهوة بين الضمير "أنا" والضمير "هو"، أو بين "الذات" والجيل المتحدث عنه:

أنا أتطلع إلى الجيل...

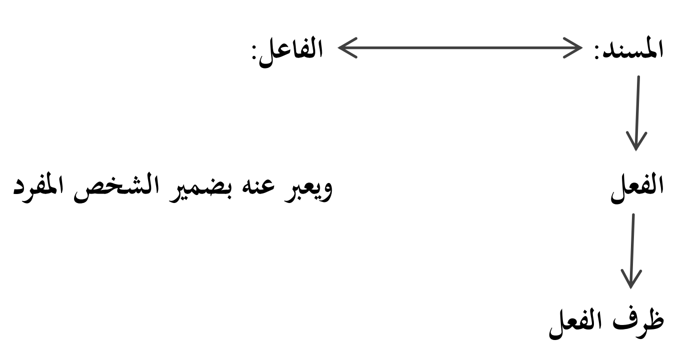
في أسى

وفي هذه الشطرة نلحظ بعض مظاهر الجيل: "... الصاعد – في خواء – في ظلمة" وهو "يشيخ في بطالة"، وربما كان من الأهمية بمكان أن نلاحظ بنية البيت الرابع الذي يتوازى قاعديًّا مع البيت الأول، ففي هذين المتوازيين من الرباعية الأولى في تلك القصيدة نرى الفاعل يعبر عن نفسه بوساطة الضمير، يكفي أن نجرد الشكل القاعدي للنص على النحو:

أنا أتطلع في أسى..

وهو يشيخ في بطالة..

لكي نقتنع تمامًا بالتوازي في بنية الجملة، ثم بالتوازي في وضع وطبيعة مكونات الجملة من الدرجة الثانية (هذه المكونات الثانوية في الحالتين اللتين معنا تتمثل في ظرف الفعل: في أسى، في بطالة)، وهكذا يمكن أن نتمثل الجملة على النحو التالي:



(سواء أكان ظرفًا حقيقيًّا أم اسمًا يقوم بوظيفة الظرف)

غير أن هذا النظام العام لا يمثل سوى مجرد قاعدة لعملية التوازي، بغية جعل عنصر المخالفة بين الطرفين عنصرًا مكثف الدلالة، ولو أننا قارنا بين فعلي: "أتطلع" (الوارد في البيت الأول) والفعل "يشيخ" (الوارد في البيت الثاني) لوجدنا دلالة تعدي الفعل، وهي دلالة قاعدية، تكتسب في السياق الشعري معنى إضافيًّا، ويدعم هذه الدلالة وجود مفعول للفعل في الحالة الأولى وغيابه في الحالة الثانية، الأمر الذي يجعل هذا الوجه من وجوه المخالفة بين الحالتين ملحظًا شديد الفعالية.

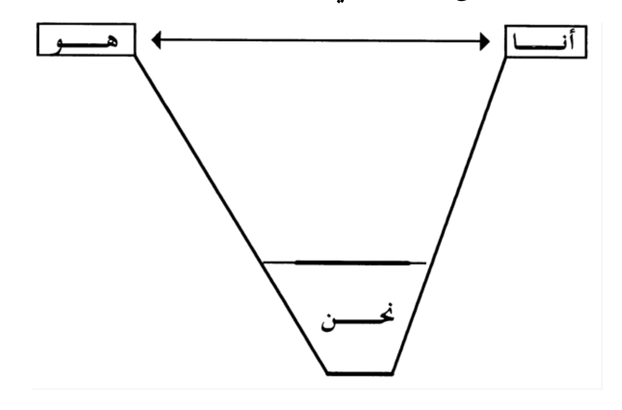
بيد أن هذا النظام السياقي وثيق الصلة بالنظام اللفظي: بال "أنا" – المظهر الإيجابي، وال "هو" – المظهر السلبي، على حد سواء، كما أن للقافية – أيضًا – قيمتها في هذا المقام، وقد رأينا – سابقًا – كيف أن علاقات القافية علاقات دالة، وفي النموذج الذي بين أيدينا تتكرر خواتيم القوافي ممثلة في الحركة "E" أما كلمات القوافي ذاتها فإنها تنتمي قاعديًّا إلى ضرب لفظي واحد، كما تتصل صوتيًّا بأوثق الصلات.

ويمثل زمن الفعل محور اهتمام كذلك، فكلا الفعلين "أنا أتطلع.."، "هو يشيخ.." يتمايزان لا بالصيغة فحسب، بل وبالزمن كذلك، فحين يكون الزمن زمنًا للكلام عن "الجيل" فإنه يحظى داخل القصيدة بقيمة بنائية، وبخاصة أن منظومة الألفاظ ترفض أن يتوافر لهذا "الجيل" مستقبل (المستقبل: إما فارغ أو مظلم)، وهكذا ترتبط كل من البنيتين: السياقية – القاعدية، المادية – اللفظية، بعلاقة التضاد أو التقابل.

غير أن الرباعية الأولى في القصيدة (وهي موطن الحديث) تتضمن عنصرًا يتعارض بحدة مع كل ما عبرنا عنه من تناقض بين القطبين: الذاتي والموضوعي، "فالجيل" (الموضوعي) في البيت الأول يتميز بالإضافة إلى "نا" (جيلنا)، وهذا التمييز ينقل إلى علاقة الذاتي بالموضوعي (وهي العلاقة التي كان ينظر إليها حتى الآن باعتبارها علاقة تناقض، طبقا لما بين "أنا"، "هو" من تناقض) كل منظومة العلاقات التي من نمط: أنا – جيلنا، ومن ثم يتضح أن الذاتي متضمن في الموضوعي وجزء منه، فكل ما يخص "الجيل" ينسحب على المؤلف، الأمر الذي يجعل فضحه لذلك الجيل أكثر مرارة.

هكذا يتمثل أمام أبصارنا نسق من تلك العلاقات التي تبدع نموذجًا للوجود مختلفا تمامًا عن النموذج الرومانتيكي، إذ إن "الأنا" الرومانتيكي يبتلع الواقع، بينما "الأنا" هنا جزء من "الجيل"، من البنية، من العالم الموضوعي.

ولكن "ليرمنتوف" بعد أن أقام هذه المنظمة من العلاقات المعقدة بين ال "أنا" وال "هو" (الفرد والجماعة) يعود في الجزء التالي من القصيدة فيبسطها تبسيطًا شديدًا، عن طريق التوحيد بين "الذات" و"الموضوع" في "نحن" واحدة، ومن ثم يبدو وكأنه قد ألغي فعالية الجدل المعقد بين الاتحاد والتناقض في ثنائية "الأنا" و"الآخرين"، الأمر الذي يمكن ترميزه على النحو التالي:



إن التعارض القائم بين "أنا" وهو لا يلبث أن يزول بوجود "نحن"، وجميع

الأبيات التالية في القصيدة المستشهد بها تنبني على التكرار المطرد لهذا الضمير، ضمير الجمع المتكلم: "أغنياء نحن، ربما من المهد..."، "الحياة أنهكتنا.."، "وذبلنا في غير كفاح.."، "نحن ألغينا عقولنا.."، "عقولنا لا تعمل.."، وهكذا، إلى حد أنه في الحيز الواقع بين البيت الخامس، حيث تبدأ هذه الظاهرة المتمثلة في تكرار ذلك الضمير، والبيت الحادي والأربعين، حيث تتجلى لآخر مرة، نجد ضمير جمع المتكلمين يتكرر، وفي صيغ وأشكال وإعرابات متنوعة، خمس عشرة مرة (على مساحة ٣٧ بيتًا شعريًّا)

ولعل من المهم أن نلاحظ أن هذا الضمير في صيغه المختلفة يلعب دورًا قاعديًّا في الجملة الشعرية بالنسبة إلى المسند والمسند إليه على السواء، حيث يوحد ثنائية السياق: "أنا" و "هو" في ضمير واحد هو "نحن"، على نحو ما نجد في الأبيات التالية:

نحن أغنياء بالخطايا

نحن نذوي

نحن ألغينا..

نحن لم نحافظ على...

نحن غوينا..

نحن نحرص في ضراوة

نحن نكره..

نحن نحب

نحن نسارع إلى القبر..

نحن نجوب الكون

الحياة أنهكتنا

وأحلام الشعر لم تعد عقولنا تعيها

ومن السهل عبر كل هذه الشذرات الشعرية في ذلك الجزء من تلك القصيدة أن نلاحظ خاصية "الصراع" أو "التوتر" بين البنية اللفظية والبنية القاعدية، فالبنية القاعدية تنبني على هذا النحو.

ذات = موضوع =

مسند إليه ⟵ حدث، أو: حدث ⟵ مسند

وذلك على افتراض وجود نشاط بالطبع، أما الأخرى (البنية اللفظية) فإنها بكل منظمتها من الأفعال ترفض هذا على طول الخط، ومن تلك العلاقة بين البنيتين القاعدية واللفظية ينبثق المحور الدلالي الأساسي في هذا الجزء من القصيدة: الفراغ، أو النشاط الكاذب الذي لا معنى له.

إن الوشائح الحميمية بين الضمير "نحن" – في مثل هذا العمل – وبين العالم المحيط لا تنكشف أمام أبصارنا بكل كمالها خارج محتوى هذا الضمير الذي تسهم في بنائه إسهامًا نشطًا كل عناصر المستوى اللفظي.

وليس من الصعب أن نلاحظ أن البنية اللفظية لهذا الجزء الأساسي من القصيدة تنبني على مبدأ المقابلة، وفي ضوء هذا يمكن أن نتعقب الظواهر المثيرة التالية:

١– من الخير والشر نقف – و يا للخجل – موقف اللامبالاة.

٢– نحن نبغض، ونحن نحب بالمصادفة.

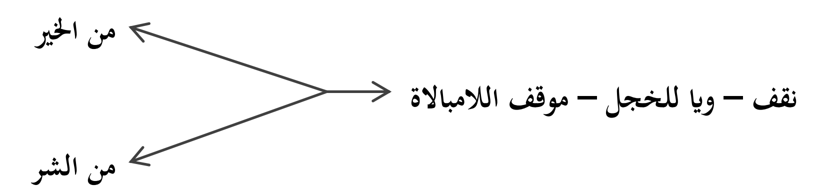
لا نضحي في ذلك بشيء، لا من أجل البغض ولا من أجل الحب.

وفي الروح تسود برودة عميقة.

على حين تتلهب النار في الدماء.

١– إن خاصية البناء اللفظي – القاعدي للمثال الأول تتجلى في أن التقابل اللفظي بين كلمتي "الخير" و"الشر" يخلع طابعه على التطابق الكامل بين الكلمتين قاعديًّا وتركيبيًّا، فالكلمتان من حيث تقابلهما تبدوان في وضع يعتمد

على التوازي، وما حرف العطف الذي يربط بينهما "و" إلى مجرد تأكيد لتعادلهما السياقي:



على هذا النحو، ولأن المستوى القاعدي في الشعر ينبني على المستوى الدلالي، فإن لفظتي "الخير" و"الشر" تبدوان

متعادلتين (ولعل هذه البنية القاعدية تتأكد بالمعنى المعجمي لكلمة اللامبالاة). إن كلمتي "الخير" و"الشر" يشكلان جذرًا دلاليًا، فإذا حذفنا منه ما هو خاص في مفهوم كل منهما واستبقينا المعنى المشترك بينهما لاستطعنا أن نصوغ هذا القاسم الدلالي المشترك على النحو التالي تقريبًا: "إن المعيار الخلقي، وكما هو في ذاته، ليس له معنى"، وهذا بالتحديد هو نموذج أخلاقيات ال "نحن"، أخلاقيات "الجيل" في تلك القصيدة.

٢- في المرقومة الثانية يمكننا كذلك أن نستعمل نفس النظام بالنسبة لاقتران التقابل اللفظي بالتشابه التقاعدي، وهو الاقتران الذي يحيل مفهومي الحب (نحب) والبغض (نبغض) إلى نماذج ذات علاقة متبادلة، إذ إن هذين المفهومين يتحدان في جذر دلالي واحد وهو: "عاطفة تتسم باللامبالاة، أيًا كان اتجاهها". هكذا يتنمط العالم العاطفي "للنحن"، حيث ينبني النام المعقد للتعارضات الدلالية بما يؤدي إلى رفض الدلالة الأساسية لكل الكلمات المحورية في النص، وإقحام المتلقي في عالم ذي قيم لا قيمة لها، "علم – بلا ثمرة" و"كنوز – بلا فائدة" و"ملاه فاخرة، ولكنها موحشة"، وهكذا ينتفي المعنى القاموسي لكل هذه المفردات الأساسية التي تشكل "قائمة" عالم هذا "الجيل"؛ لأن الغنى بالخطايا كلا غنى، بل هو الفقر بعينه، والكنوز التي لا فائدة منها كلا كنوز، والعيد إذا

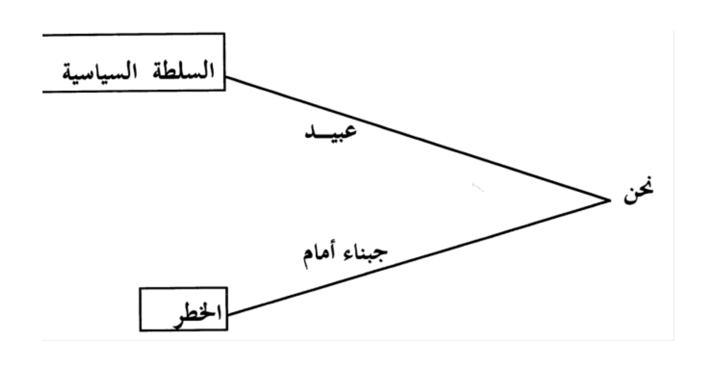
كان غريبًا فليس عيدًا، والعلم الذي لا ثمرة له ليس علمًا، والحياة المنهكة كلا حياة، وبهذه الكيفية فإن قائمة مفردات هذا العالم ملغاة المفاهيم، إنها سلبية وفارغة من المحتوى، وفوق ذلك فإنه ما دام الخير في هذا العالم يستوي بالشر، كما يستوي الحب بالكراهية، والبرودة بالنار، فإنه يكون عالمًا بلا قيم في الأساس، فقد استعيض عن القيم فيه بألفاظ من نمط "اللامبالاة" (تجاه الخير والشر) و"المصادفة" (تجاه الكره والحب) إلخ.

هكذا تتجلى هذه ال "نحن" التي استغرقت كل الجزء الأوسط من القصيدة، مستوعبة في تضاعيفها كلا الضميرين "أنا" و "هو" اللذين سادا عبر الجزء الأول، وإن كان ليرمنتوف حتى في ذلك الجزء الأوسط من القصيدة لم يدع ضمير ال"أنا" يختفي أو ينماع كلية في ال"نحن" مادام قد اعترف بأنه هو نفسه بعض من أبناء جيله من زمانهم، من أدوائهم، ومادام قد ترك الذاتي والموضوعي، الهجاء والغناء، تتوحد جميعًا في معمار فني واحد، وصحيح أن هذا "الأنا" لا يعبر عنه في صيغة ضميرية صريحة، ولكنه حاضر في نظام النعوت المعيارية التي تفضح "النحن" في حدة، وتتعارض مع ما تؤكده هذه "النحن" من أخلاقيات اللامبالاة. إن هذا الوصف: "نحن لا مبالون تجاه الخير والشر.. يمنح" "النحن" بنيته، كما أن الوصف "في خجل" ينتج إيحاء ذاتيًّا لا علاقة له واضحة بهذه النحن. لنقرأ هذين البيتين:

إزاء الخطر جبناء، ويا للعار

وإزاء السلطة عبيد حقراء

فهما يبدعان منظومة بنائية من العلاقات مختلفة تمامًا عما في بقية الأبيات. وضمير الجمع المتكلم "نحن" لا مثيل في هذا المقام عالمًا وحيدًا، بل إنه يوضع مقارنًا بالواقع الموضوعي (لنقل مباشرة: الواقع السياسي):



فمثل هذه "النحن" الثنائية التكوين، والتي تحل محل العالم الأحادي، هذه "النحن" الزاخرة بكليتها، والتي تميز بقية الأبيات الواردة في هذا الجزء من القصيدة، ينبغي أن يضاف إلى عنصريها هذين عنصر ثالث، غير مسمى ولكن يرشحه السياق، وعلى أساس منه تتحدد علاقة ضمير جماعة المتكلمين "نحن" بالواقع، باعتبار هذه العلاقة موسومة "بالعار" و"الاحتقار". أما كون هذا العنصر الثالث غير متميز قاعديًّا، فهو أمر مهم للغاية، فقد رأينا كيف أن التناقض بين "الأنا" و"الهو" قد انتفى في ضوء خصائص الفكر الفني للشاعر "ليرمنتوف" إبان تلك الحقبة، أما تفسير ذلك التناقض الأخير فأمر لم يتحقق بعد.

قاعدة ذلك التناقض تتجلى عبر الأبيات الأربعة التالية، إذ تتحول البنية القاعدية تحولًا حادًّا، وينتقل ضمير جماعة المتكلمين (نحن) من الذات إلى الموضوع، ولكي نفهم مغزى هذا التحول دعنا نقارن هذين البيتين من الجزء الأوسط:

ألوان اللهو لا تثير فينا سوى الوحشة

أحلام الشعر.. عقولنا لا تعمل

بذلك البيت الختامي:

الجيل التالي سيعلن رفاتنا

لكي نتبصر الاختلاف العميق بينهما؛ لأن الجملتين في قولنا:

الأحلام لم تعد تحرك أذهاننا

الجيل التالي سيعلن رفاتنا

من نمط واحد فيما يتعلق بالبنية الجراماتيكية الشكلية، ولكن هذا بالذات يؤكد الاختلاف العميق بينهما، ففيما يخص المضمون نرى الجملة الأولى تحتوي على شخصية واحدة هي "نحن"، وإن كانت تلك الأخيرة ترد في صورة سالبة لموضوع مباشر يقع عليه الفعل، أما الجملة الثانية فتحتوي على شخصيتين محوريتين، فضلًا عن أن الفاعل فيها ليس ضميرًا، وليس شخصية مسماة، إنه "الجيل"، الذي يحتل في هذا المقام مكان العنصر الثالث في الجزء الأوسط من القصيدة، وحوله تنعقد مجموعة من النعوت أو الأحكام القيمة، فكلامه لا يخلو من "احتقار"، ونظرته لا تخلو من "سخرية"، وهكذا يتحول ضمير جماعة المتكلمين من كونه "ذاتيًّا" إلى حيث يصبح موضوعيًّا، يخضع لملاحظة من الخارج، كما يخضع للحكم والتقييم.

وإنه لمن المهم جدًّا أن نلحظ توزيع زمن الأفعال عبر كل أجزاء القصيدة الماثلة، ففي القسم الأول يستأثر المفرد المتكلم "أنا" بالزمن الحاضر، على حين يكون نفى المستقبل (ناقص – مستقبل) من نصيب "الجيل"، أما الجزء الأوسط، نعني الجزء المركزي في القصيدة، فيطرح كله من خلال الزمن الحاضر، الأمر الذي يلحظ بخاصة في ظل تشبع هذا الجزء بالأفعال إلى حد كبير، وفي الجزء الأخير ينتقل الفعل إلى الزمن المستقبل: "الجيل التالي سيعلن رفاتنا"، ويتواكب مع هذا نمو العلاقات المتزايدة بين "الجيل التالي" و"جيلنا"، بين الآباء، نعني بيننا وبين "خلفنا":

بالسخرية المرة من الابن المخدوع

تجاه الأب المتلاف

ومعنى ذلك أن "أنا" المؤلف التي كانت تقع مقابل "الجيل" في الجزء الأول، ثم اندغمت فيه في الجزء الثاني، أصبحت في الجزء الثالث تمثل شخصية "الخلف" أو "الجيل الطالع" – شخصية "القاضي والمحكوم" معًا. بيد أن هذا بالذات يتم من خلال مركب، وليس بمجرد حذف لأي من العناصر، فبغض النظر عن الحدة في التقييم ينبغي أن لا ننسى أن "الأنا" كانت تتواكب مع "النحن"، وأن المؤلف ليس

إلا بعضًا مما يتجسد في صوت "الخلف"، بمثل ما هو بعض مما يتجسد في رفات "السلف" أو ما دعته القصيدة "باجيل"، ومن ثم فليس مصادفة أن يضاف هذا الرفات إلى ضمير جمع المتكلم "رفاتنا"، ويعني هذا أن النعوت القيمية الحادة تصل المؤلف "بالخلف"، بقدر ما يصله الضمير "بجيلنا".

إن الضمائر – على وجه العموم – جوهرية للغاية من أجل إثبات تأثير البنية النحوية في معمار النص الشعري، ويمكن – لإيضاح هذا – أن نتوقف عند مثال واحد: البنية الموضوعية في الشعر الغنائي.

فبذرة الموضوع في الشعر الغنائي هي، في التحليل الأخير، مواقف حياتية معينة، وتلك حقيقة قد لا تقبل الجدل، وتصل من الصدق حدًّا أفضى أكثر من مرة إلى محاولة إعادة بناء علائق واقعية مباشرة بين المبدع ومن يحيطون به من البشر في ضوء شعره الغنائي، والحديث هنا لا يعني فقط الدراسات الفولكلورية، حيث تعتبر تجارب دراسة العلاقات الاجتماعية – الأسرية في ضوء المادة الشعرية الغنائية من أكثر طرق البحث انتشارًا، بل يعني كذلك تلك الأعمال التي من قبيل رسالة الأكاديمي أ. ن. ف. جوفسكي، والتي غدت من كلاسيكيات العمل العلمي في بابها.

ولقد لوحظ منذ أمد بعيد أن بين المواقف الحياتية والمواقف الغنائية في النص الشعري نظامًا شفريًّا معينًا، وهذا النظام يحدد كيف تنعكس هذه الظواهر أو تلك من عالم الواقع في بنيان النص، وتجاهل قوانين هذا الانعكاس أو التحول، والافتراض ببساطة ثنائية الواقع في هذا المقام، يفضي إلى المخاطرة، أو إلى تكرار نفس غلطة "مذهب السيرة" بكل سذاجته، أو حتى الخاصية الذاتية للعمل الفني، من حيث هو إعادة إبداع للعالم.

ومن الواضح أن إحدى المنظومات الشفرية الأساسية في هذا القبيل هي بنية الفكر الفني، أو لنقل، على مستوى أعلى، بنية النماذج أو الأنساق العقائدية لمجتمع ما، ولنقارن بين الرواية والشعر الغنائي في هذا الصدد، فكلاهما ينتمي إلى نفس

النظام فنيًّا وفكريًّا، ومع ذلك فإن كلًّا منهما يمتلك في أساسه أنماطًا مختلفة من الأبنية الداخلية، وهذا بدوره كفيل بأن يقنعنا بأننا لم نكد نعرف بعد تلك الشفرات – الوسائط التي تحول مادة حياتية معينة إلى موضوعات للنص الفني، أما أن بنية اللغة ينبغي أن تعد من تلك الشفرات فينبثق، نسبيًّا، من تلك الحقيقة، وهي أن وظيفة الضمائر في تنظيم مضامين كل من أجناس القصة والشعر الغنائي تختلف تمامًا.

فإذا كان الموضوع في أجناس الأدب القصصي يحاكي أحداثًا واقعية بلغة ذات أبنية فنية وفكرية معينة، فإن الشعر الغنائي يضيف إلى ذلك عنصرًا آخر، وهو منظمة الضمائر التي تمثل النسق الأساسي في العلاقات البشرية المتشابكة، كما أننا في الشعر الغنائي لا نصادف – تقريبًا –[٧] تلك المواقف التي يمكن أن نصادفها في الأجناس غير الغنائية، مثل موقف المربع العاطفي[٨].

أما أن أبطال الأدب القصصي يمكن – من المنظور القاعدي – أن يخضعوا لوجه واحد، غالبًا ما يكون هو الوجه الثالث[٩]، فإن ذلك يشهد بأن مقولة "الوجه" هنا غير ذات معنى في مجملها، وهي لا تكون ذات معنى إلا في ضوء صلتها بإشكالية القص.

أما في الشعر الغنائي فالأمر يختلف، لأن جميع الشخصيات الغنائية تتوزع طبقًا لنظام الضمائر إلى الضمير الأول (المتكلم)، الضمير الثاني (المخاطب)، الضمير الثالث (الغائب)، وحين نقيم أنماط الصلات والعلائق بين هذه المحاور الدلالية فإننا يمكن أن نحصل على الموضوعات الأساسية في الشعر الغنائي، كما أن طرز الموضوعات التي نحصل عليها بهذه الكيفية تكون ذات طابع تجريدي بوجه عام، وحتى عندما نأخذ بعين الاعتبار أن حصاد الشعر الغنائي لكل حقبة تاريخية – ثقافية أو لكل تيار أدبي يفرز قائمة من الشخصيات محدودة نسبيًّا إذا قيست بأجناس الأدب المسرحي والقصصي لنفس الحقبة أو الاتجاه فإن طاقم الشخوص يظل – على كل حال – ذا مستوى من التحدد والتعيين أكثر من ذلك الذي يحظى به نظيره في نظام الضمائر وعلاقتها، وهكذا يمكن – على سبيل المثال – أن نشير إلى موضوع

يكون محوراه الضميرين "أنا" و"أنت" على أن تكون العلاقة بينهما بحيث يتغلب المحور الثاني على الأول وبحيث يعتمد الأول على الثاني، ففي نصوص معينة تنتمي إلى عصور معينة نرى أن الضمير "أنت" يمكن أن يفسر بأنه "المحبوب" أو "الوطن" أو "الشعب"، أما على مستوى آخر، ربما أكثر تجريدًا، فإن من الممكن أن تكون العلاقة بين هذه الموضوعات قائمة على التساوي في الشكل، ومع ذلك، فمن الواضح أن نفس الموضوع إن اشتركت فيه نفس الشخوص موزعة لا على نظام "أنا – أنت"، بل وفقًا لنظام "أنا – هو" يختلف إلى حد كبير.

لنقدم مثالًا آخر أكثر وضوحًا، لنحاول المقارنة بين تأويلين ممكنين لنظام "أنا – أنت": في التأويل الأول" أنا = يوف[١٠]، أنت = الله"، وفي التأويل الثاني عكس ذلك، فمن الواضح أن كلتا الإمكانيتين الدلاليتين الكبريين تندرجان في علاقة نظام الضمائر بما صدقات بنيته من الشخصيات.

ويبدو أن كون الضمير "وجهًا أول" أو "وجهًا ثانيًا" أو "وجهًا ثالثًا" يتضمن في ذاته تحديدًا أوليًّا، وأساسيًّا في الوقت نفسه، لمواطن هذه الوجوه في بنية الجماعة، أضف إلى ذلك أن هذه التقسيمة الدراماتيكية – الشكلية التي تنحصر قيمتها عند التجربة اللغوية في كونها تشير إلى اتجاه الكلام وعلاقته بالمتكلم، تحظى بمعنى إضافي خاص بمجرد تهيؤ النص لكي يكون نموذجًا Model شعريا للعالم، ويدل على هذا أنه كلما ارتقى الدور التنميطي للنص ازدادت قيمة الوظيفة البنائية للضمائر، ففي النصوص المقدسة، وفي الشعر الغنائي، يصبح حق الشخصية في أن تكون وجهًا أولا سمة مميزة تشير مسبقًا إلى جوهر هذه الشخصية وسلوكها.

وكلما ازداد وضوحًا جنوح النص الأدبي لا إلى تصوير "أحداث من الحياة"، بل إلى تصوير "جوهر الحياة"، وبمعنى آخر: كلما ازدادت وضوحًا خاصية تركيزه على تصوير "لغة" الواقع، لا "كلام" الواقع تنامى فيه الدور الذي تلعبه الضمائر.

وأوضح مثال لعلاقة موضوعات الشعر الغنائي ببنية الضمائر في لغة ما هو ما

نلاحظه في ضوء ترجمة الشعر الذي يتجه فيه الخطاب إلى المطلق، وبالذات حين يترجم من الفرنسية إلى الروسية، فالنص الفرنسي يستخدم في هذه الحالة الضمير "Vous"، وهو لا يعادل الضمير "Bbi"، ولا الضمير "Tbi" في اللغة الروسية، ومعنى ذلك أن ظهور الضمير "Tbi" في الترجمة الفرنسية يمثل في حقيقة الأمر نقلًا لموضوع النص، ما دام يقتضي من دلالات السياق ما لم يكن أن يقتديه الضمير "Vous".

الهوامش

١- ر. جاكوبسون: شعرية القواعد وقواعد الشعر "دراسة في كتاب" Poetics فن الشعر" – الصادر في وارسو سنة ١٩٦١ – ص ٤٠٣، ٤٠٥ وانظر كذلك ف. ف إيفانوف المسمى "الجوانب اللغوية في ترجمة الشعر، – مرجع سابق.

٢- بوشكين: الأعمال الكاملة – المجلد الثالث – نشر أكاديمية العلوم السوفيتية بموسكو سنة ١٩٤٨ – ص ٣٣٠، ٤١٨.

٣- يلاحظ أننا في هذا المثال الذي ساقه المؤلف بلغته الروسية قد اجتزأنا بالقوافي فقط، حيث إنها موطن الشاهد، ويلاحظ كذلك أن قافيتي الطراز الأول أفعال مضارعة، على حين أن أولى قافيتي الطراز الثاني اسم، أما ثانيهما ففعل ماض – (المترجم).

٤- جاكوبسون: شعرية القواعد، وقواعد الشعر – في كتاب "Poetics فن الشعر" – وارسو سنة ١٩٦١ – ص ٤٣٨.

٥- يقصد العناصر النحوية والصرفية التي أشار إلى أنها تساعد المبدع على تكوين رؤيته الشعرية للوجود. (المترجم).

٦- جاكوبسون: شعرية القواعد وقواعد الشعر – في كتاب فن الشعر "Poetic ".

٧- نقول تقريبًا، لأن استثناء من قبيل قصيدة الشاعر الألماني هايني "شاب يحب فتاة" هو استثناء يؤكد القاعدة، فكل شخصيات النص تخضع، كما في الأدب القصصي، لوجه واحد هو الوجه الثالث.

٨- قد يتلخص هذا الموقف في حب شخص لآخر، وحب ذلك الآخر لثالث، وحب ذلك

الثالث لرابع، على حد قول الشاعر:

علقتهـــا عرضًـــا وعلقـــت رجـــلًا غـــيري، وعلـــق أخـــرى ذلـــك الرجـــل

(المترجم).

٩- الوجه الثالث في القصة هو ضمير الغائب. (المترجم).

١٠- المقصود هنا أي رمز لأي علم من الأعلام.

مستوى المعجم الشعري

الشعر يتكون من كلمات... تلك حقيقة ليس ثمة ما هو أوضح منها، ومع ذلك فإن النظر إلى هذه الحقيقة معزولة بذاتها كفيل بأن يتمخض عن بعض ما لعله معلوم من سوء الفهم، فالكلمة في الشعر هي في الأصل كلمة تنتمي إلى لغة ما، هي وحدة في متن يمكن أن نجده في القاموس، ومع ذلك فإن هذه الكلمة تبدو وكأنها ليست معادلة لنفسها، ومن ثم يغدو تشابهها، أو حتى تطابقها، مع "الكلمة القاموسية" سببًا في الإحساس الواضح بالاختلاف بين هاتين الوحدتين: المتباعدتين المتقاربتين، المستقلتين المتوازيتين، نعني الكلمة في مفهومها اللغوي العام، والكلمة عنصرًا في القصيدة الشعرية.

إن النص الشعري يمثل في ذاته، وبصورة خاصة، لغة منظمة، وهذه اللغة موزعة إلى وحدات لفظية، ومن المشروع أن نطابق بين هذه الوحدات وبين ألفاظ اللغة الطبيعية، بحكم أن هذا يعتبر أبسط المحاولات، وأكثرها تلقائية في توزيع النص إلى فلذات دالة، وسرعان ما تنكشف عند هذا الحد مجموعة من الصعوبات؛ لأن الشعر في أية لغة: لتكن الروسية أو الإستونية أو التشيكية إلخ لا يستخدم من العناصر اللفظية سوى جزء محدود، وهذه الكلمات المستخدمة تندرج بدورها في شبكة لغوية أوسع، وهذه الشبكية – بالتالي – لا تتحقق في النص الماثل إلا تحققًا جزئيًّا.

إننا لو نظرنا إلى عمل شعري ما باعتباره لغة منظمة بصفة خاصة، فمعنى ذلك أن هذا الاعتبار يتحقق بالكامل في ذلك النص، أي أن ما كان يمثل قسمًا من النظام، غدا في حد ذاته نظامًا مستقلًّا[1].

وهذه الحقيقة الأخيرة جوهرية إلى حد كبير، إذ إن اللغة كتعبير عن ثقافة ما، كنظام تنميطي، تميل إلى التعميم، وتطمح إلى احتواء العالم برمته والتطابق معه، فلو

أن ثمة من جزئيات هذا العالم ما يند عن هذا النظام فمعنى ذلك أن هذه الجزئيات ليس لها وجود من منظور ذلك النظام (هكذا نجد – على سبيل المثال – أن ما يسمى "بالطبيعة السفلي" و"اللهجة الدنيا" لا مكان لهما في عالم الشعر الكلاسيكي الراقي).

في التحليل الأخير تتكون داخل كل ثقافة منظومة من اللغات – النماذج، تميز هذه الثقافة، وتتبلور فيما بين أفراد هذه المنظمة علاقة من التشاكل المتبادل بحيث يماثل كل منها الآخر، بحسباها لمشروع واحد – هو الوجود بأسره.

وبهذا المعنى، فإن لغة النص الشعري، كلغة كاملة ومستقلة، تشبه اللغة الطبيعية في مجملها، تشبهها وليست جزءًا منها، أما حقيقة كون كم ألفاظ هذه اللغة الشعرية يحسب بالعشرات أو المئات، وليس بمئات الآلاف، فإنه لا يغير سوى قيمة الكلمة باعتبارها وحدة النص، فالكلمة في الشعر أكبر قيمة من تلك التي في نصوص اللغة العامة، وليس صعبًا أن نلاحظ أنه كلما كان النص أكثر أناقةً وصقلًا، كانت الكلمة أكثر قيمة، وكانت دلالتها أرحل وأوسع.

وحين يتكون لدينا المعجم الشعري لهذه القصيدة أو تلك فإنه يكون قد تكونت لدينا – بالتالي وبصفة تقريبية – تلك الدوائر التي تشكل نظرة الشاعر إلى الوجود.

لقد استخدم "كيوخيلبكر"(٢) في إحدى قصائده تعبير "القطيع" فيما أشار إليه بوشكين بتعبير "القمل"، فلماذا لم يلاحظ الأول ذلك التأثير الساحر الذي لفت نظر الثاني؟ ببساطة لأن "القمل" لم يكن ضمن مفردات العالم الشعري لشاعر مثل كيوخيلبكر، بل ولم يكن ضمن واقع الأشياء المعتبر بالنسبة له العالم الوحيد والحقيقي، مثل هذه الحشرات لم تندرج في عالمه النموذجي وكأنها غير موجودة بالمرة في فكره العالي.

أما معجم بوشكين الشعري، بغض النظر عن نسبية هذا المقياس، فيكون بنية مختلفة للعالم:–

لدينا الآن طرق رديئة

القناطر المهملة تتعفن

وفي المحطات ذلك البق البشع

لا يتيح فرصة النوم ولو لدقائق

(يفجيني أو نيجين)

من ثم فإن الأبيات الشعرية التي تبدو في شعر "كيوخيلبكر" أحادية الدلالة تتجلى في شعر بوشكين ثنائية المعنى.

وبهذه الصورة فإن معجم أي نص شعري يمثل – في المقام الأول – عالم ذلك النص، أما الكلمات التي يتكون منها فهي التي تملأ فراغ ذلك العالم، ومن العلاقة بين كلا الجانبين تتخلق بينة الوجود الشعري.

والوجود الشعري بهذا الشكل لا يتمتع فقط بمتن كلامي خاص، بل وبنظامه الذاتي من المترادفات والمتضادات، ففي بعض النصوص يمكن "للحب" أن يكون مرادفًا "للحياة"، وفي نصوص أخرى قد يرادف "الموت"، وفي طائفة ثالثة قد يترادف "الليل" و"النهار"، و"الحياة" و"الموت". وعلى النقيض من ذلك يمكن لنفس الكلمة أن لا تكون في الشعر معادلة لنفس قيمتها خارج الشعر، بل إنها قد تكون في هذه الحالة مناقضة لتلك. اقرأ هذين البيتين لتيسفيتايفا:

الحياة – إنها المكان الذي تستحيل فيه الحياة..

والسكن – هكذا تتضاءل السكينة..

غير أن هذه الكلمات نفسها، حتى وهي تتمتع بمعناها الخاص في البيئة الشرعية، لا تفقد دلالاتها المعجمية، ولا شك أن الصراع والتوتر بين هذين النمطين من أنماط الدلالة شديد الوضوح، وبخاصة أنه يعبر عنهما كليهما في النص برمز لغوي واحد – هو الكلمة.

الهوامش

١- نعترف بأننا نبسط القضية نوعًا ما، لأن النص الشعري يمكن أن يمثل في حقيقة الأمر درجًا من اللغات: "اللغة الأم"، ولتكن الروسية على سبيل المثال، ثم اللغة الأدبية الروسية لعصر ما، ثم "نتاج الشاعر مبدع النص"، ثم "الدائرة التي ينتمي إليها النص باعتبارها نظامًا مستقلًا"، ثم "القصيدة بحسبانها عالمًا شعريًا منكفئًا على ذاته"، وفي علاقته بكل نظام من هذه الأنظمة تجد النص يتجلى كما لو كان درجة مختلفة من التحقق، وتتغير قيمته النسبية طبقًا لمكانه من كل منها.

٢- فيلهلم كارلوفيتش كيوخيلبكر، شاعر روسي، ولد في بطرسبرج سنة ١٧٩٧ وتوفي سنة ١٨٤٦ في تابولسك، وعلاوة على نشاطه كشاعر، مارس النقد والترجمة، وقد عاصر بوشكين وكان صديقًا له.

لعبت الثقافة الأجنبية دورها الهام في فكر ووجدان كيوخيلبكر، إذ أتيح له السفر والإقامة لفترة من الزمن في إيطاليا واليونان وباريس.

وقد اعترف تولستوي بقيمة الشاعر وقدره تقديرًا عاليًا، كما قام رائد الشكلانيين ي. ن. تينيانف بجمع أعماله الإبداعية الكاملة.

مفهوم التوازي Parallelism

حين نحلل دور التكرار في الشعر يكون منطقيًّا أن نتوقف بعض التوقف عند مفهوم التوازي، فكثيرا ما يعالج هذا المفهوم عندما يكون الأمر متعلقًا بفنية الشعر.

لقد أشار الناقد أ. ن. فسيولوفسكي إلى الطبيعة الجدلية للتوازي في نطاق الفن حين قال: "إن الأمر هنا لا يتعلق بالتطابق بين الحياة الإنسانية والحياة الطبيعية، بل ولا يتعلق حتى بالموازنة التي تفترض الوعي بتوزع الموضوعات التي يوازن بينها، إنه – بالأحرى – يعني ضربًا من المقارنة بعلامة الفعل"[١].

وبهذه الصورة، فإن التوازي يتضمن بالتأكيد نوعًا من التشابه، على العكس مما هو الوضع في حالتي التطابق التام أو التمايز المطلق، ويحدد الباحث البولندي المجدد "ر. أوسترليتز Austerlits مفهوم التوازي على هذا النحو:

"كل شطرتين في البيت يمكن اعتبارهما متوازيتين، إذا كانتا متطابقتين فيما عدا جزءًا واحدًا يشغل في كل منهما نفس الموقع تقريبًا"[٢]، ثم يتابع حديثه قائلًا: "إن التوازي يمكن النظر إليه كضرب من التكرار، وإن يكن تكرار غير كامل"[٣].

ويمكن أن نحدد الخصائص الملحوظة في التوازي بهذه الطريقة: التوازي مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر – بدوره – يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه، نعني أنها ليست علاقة تطابق كامل، ولا تباين مطلق، ومن ثم فإن هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميزه الإدراك من الطرف الأول، ولأنهما – في نهاية الأمر – طرفا معادلة وليسا متطابقين تمامًا فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما، بل ونحاكم أولهما بمنطق خصائص وسلوك ثانيهما. إليك – على سبيل المثال – هذا التوازي:–

عوجي!! عوجي أيتها الشمس، عوجي على أعلى الغابة.

وأقبل، أقبل أيها الأخ صوب أخت في زيارة.

ففي هذين البيتين تنعقد المشابهة بين فعل كل من "الشمس" و"الأخ" (عوجي، عوجي .. أقبل، أقبل)، بينما تتجلى صورة الشمس باعتبارها معادلًا لمفهوم "الخ"، ثم باعتبارها الطرف المعلوم الذي يقاس به ويتنمط على أساسه وبالنسبة له مفهوم "الأخ".

غير أن ثمة نوعًا آخر من التوازي أكثر تعقيدًا، وذلك حين ينهض طرفا التوازي كلاهما بتنميط أحدهما الآخر، ولا يتسنى ذلك إلا إذا كان في كل منهما شيء ما مناظر لما في الآخر:-

حزينًا، ومرحًا، أقتحم عليك، أيها المثال، معلمك... (بوكشين)

فالنعتان المختصران "حزينًا"، "مرحًا" ينهضان جميعًا على أساس نحوي واحد، حيث يعبر عن كليهما بنفس الصيغة اللغوية، كما أن بينهما ضربًا من التوازي لا يتسنى معه فهم النص (وقد يكون هذا النص نصًّا غير فني) بحسبانه إيماء إلى وجود حالتين شعوريتين في مزاج المبدع مختلفتين متفرقتين، بل إن كلتا الحالتين تطرحان نفسيهما داخل النص الفني كصنوين متفاعلين، ومن ثم يشكل مفهوم "الحزم" و"المرح" بنية تكاملية مركبة.

أما فيما يتعلق بالتوازي على مستوى الكلمات ومستوى التراكيب فإن ضربًا من العلاقة المجازية ينشأ بين طرفي التوازي: المشروع والنموذج، أو المادة والصورة، على اعتبار أن ما يدعي بالمعنى المجازي إنما ينبني على التماس مشابهة ما بين مدلولين، وهكذا تولد "الصورة الشعرية" التي يعتبرونها الخاصية الجوهرية في الشعر، وإن كانت – في نظرنا – لا تزيد عن أن تكون مظهرًا واحدًا، وفي نطاق محدد، لطبيعة فنية أعم وأشمل، وكان حريًّا بهم – في حقيقة الأمر – أن يقولوا إن الشعر بنية جميع عناصرها، وعلى مستوياتها البنائية المختلفة، تنخرط فيما بينها في علاقة توازٍ مستمر، ومن ثم تحملها لما تتحمله من شحنة دلالية معنية.

وما قلناه يقود إلى نتيجة أخرى تتعلق بفارق هام يميز البنية الفنية عن البنية غير الفنية، فاللغة تحظى بوفرة ملحوظة، وفيها يمكن أن يعبر عن المعنى الواحد بأكثر من طريقة، أما في بنية النص الفني فإن مثل هذه الوفرة تتضاءل، ويرجع السبب في ذلك إلى أنه عندما يتعلق المقام بتوصيل مضمون معين فإنه يستوي لدى اللغة — في حقيقة الأمر — بأي صيغة لفظية للكلمة تم إيصال هذا المضمون، أما في الفن فيتحتم أن تبدو مثل هذه الصيغة اللفظية في وضع تقابل أو توازٍ مع الوقع اللفظي لكلمة أخرى، الأمر الذي ينتج عنه ارتباط الصيغتين برباط المشابهة.

والوفرة اللغوية خاصية ضرورية ومفيدة في ذات الوقت، فهي تضمن بخاصة، صمود اللغة في مواجهة الأخطاء، وفي مواجهة أن يعاملها المتلقي معاملة ذاتية وعلى هواه، هذا على حين أن هبوط نسبة هذه الوفرة في الشعر يفضي إلى أن تلقي القصيدة لا يتماثل على إطلاقه مع ما يحدث في اللغة العادية، وفي مقابل هذا ترى البنية الشعرية أغزر معاني، واكثر مواءمة لنقل البنى الدلالية التي لا تستطيع نقلها اللغة العادية.

إن منظمة العلاقات الموجودة بين عناصر العمل الأدبي، وكذلك بين مستويات هذه العناصر، تضفي على العمل نوعًا من الاستقلالية بعد إنتاجه، وتسمح له بأن يطرح نفسه ليس كنظام عادي بسيط، بل كبنية مركبة متنامية، تتجاوز بكثير كل ما أبدعه الإنسان قبلها من أنظمة، وتقترب على نحو ما من بنية الكائن الحي، من حيث إن العمل الفني يتعلق ببيئته تعلقًا طرديًا، ويتغير تحت تأثيرها، ولئن كان الجدليون في العصر الإغريقي الروماني قد أكدوا لنا أن النهر الواحد يمتنع عبوره مرتين، فإن الجدلين المعاصرين لا يعوزهم التأكيد على أننا الآن لا نمسك في أيدينا بنفس نص "يفجيني أو نيجين" الذي عرفه أوائل القراء في حينه، أو حتى الذي عرفه المؤلف نفسه، ذلك أن الظروف المحيطة بالنص في حقبة بوشكين، والتي عاش النص في ظلالها — تلك الظروف يصعب إحياؤها من جديد، فلإحيائها ينبغي ألا نقتصر على معرفة ما كان معروفًا بالنسبة لبوشكين (اعتراض: يمكن للمؤرخ، بل ويجب عليه أن يحاول

تلك المعرفة في اللحظات الجوهرية من تلك الحقبة، ولكنه لا يمكنه – للأسف – التعويل على بعث كل تشابكات الظواهر المحددة في تلك السنوات)، بل وأن ننسى كل ما لم يكن معروفًا لديه، حتى ولو كان يشكل من وجهة نظرنا أساس التلقي الأدبي في زماننا، وهي غاية لا نعتقد أن بالإمكان تحقيقها.

والعمل الأدبي يندرج ضمن المسيرة الموضوعية للتاريخ، مثله في هذا مثل وعي الذات المتلقية له، ومن ثم فإن هذا العمل يحيا بحياة التاريخ، وهكذا فإن ما نفقده من شعور قرائي حي في تلقي بوشكين "يفجيني أونيجين" يخضع لضرب من إعادة التصميم، وحين نقرأ بوشكين فقد لا يكون بوسعنا أن ننسى كل الأحداث الأدبية والتاريخية التي وقعت في الحقب التالية له، ولكن بوسعنا تمامًا أن نتخيل الوعي الذي كانت هذه الأحداث غير معلومة له، وكل هذا بطبيعة الحال يتم بصورة تقريبية.

إن النتاج الأدبي يتعلق بمستهلكه علاقة عكسية، ومن هنا – على ما يبدو – تنبع تلك السمات التي يتسم بها الفن، كخلوده الفذ، وصلاحيته لأن يمنح المستهلك من شتى الطبقات، وفي شتى الأزمنة، جرعًا معلوماتية مختلفة، وإن يكن هذا – بالطبع – داخل حدود معينة.

الهوامش

١– انظر: خارجايف، ف. ترينين: ثقافة مايا كوفسكي الشعرية – موسكو سنة ١٩٧٠ – ص ١٩٥ – ١٩٧.

٢– أوستر ليتز: التوازي – في مجموعة دراسات بعنوان "فن الشعر" – وارسو سنة ١٩٦١ – ص ٤٣٩.

٣– السابق ص ٤٤٠.

البيت باعتباره وحدة

القافية حد البيت، وقد أطلقت أ. أخماتوفا على القافية في إحدى القصائد تعبير "الإشارة الصوتية"، قاصدة بذلك الرنين الصوتي الذي يميز نهاية السطر عند الكتابة على الآلة الكاتبة، فملاحظة حد البيت تقرب بينه وبين الكلمة، على حين أن السكتة في نهاية البيت تقرب بينه وبين جزء الكلمة.

ومن القواعد البنائية الأساسية في النص الشعري تنبغي الإشارة إلى التناقض التالي، ذلك أن كل عنصر دال يميل إلى أن يطرح نفسه بوصفه "علامة" ذات دلالة مستقلة، هذا على حين يتجلى النص كما لو كان سلسلة تعبيرية مركبة لبناء واحد، ومن ناحية أخرى ينزع نفس العنصر في ذات الوقت إلى طرح نفسه باعتباره جزءًا من علامة، على حين يحظى الكل النصي بمظهر العلامة الواحدة ذات الدلالة التي لا تقبل القسمة أو التجزئة.

وإذا كنا بالمعنى الأول قادرين على القول بأن الفونيم (أصغر وحدة صوتية مميزة) يتجلى عبر البيت الشعري كما لو كان كلمة مستقلة، فإننا بالمعنى الثاني قادرون على النظر إلى البيت نفسه، ثم إلى الفقرة الشعرية، ثم – أخيرًا – إلى النص كله، باعتباره – على نحو ما – منظومة من الكلمات، ومن هذا المنطلق يبدو البيت كما لو كان كلمة نسبية ومن نوع خاص، ذات مضمون واحد لا يمكن تفتيته، أما علاقته ببقية الأبيات فهي علاقة سياقية تركيبية في البنية القصصية، وهي علاقة موقعية في كل حالات التوازي الشعري.

وتتجلى الوحدة الشعرية على المستويات الإيقاعية والتنغيمية والتركيبية والدلالية، ويمكن أن ينضاف إلى كل ذلك وحدة النسق اللفظي التي كثيرًا ما تشكل داخل البيت صلات موضعية حميمة.

أما الوحدة الدلالية أو المعنوية للشعر فتتجلى فيما أسماه ي. هـ. تينيانف "وحدة النسق الشعري"؛ ذلك أن المعنى المعجمي للكلمات داخل البيت يحرك في الكلمات المجاورة مجموعة من المعاني الهامشية التي لم تكن لتوجد لولا دلالة ما بين السطور في نص ما، الأمر الذي كثيرًا ما يفضي إلى تمييز محاور الدلالة الشعرية السائدة من جانب، وتلك الكلمات التي تنهض بدور الروابط، أو التي لها طبيعة السوابق واللواحق من جانب آخر.

والشعر ذو طبيعة ازدواجية، وتنبع هذه الازدواجية من كونه يعني تتالي الكلمات، كما يعني الكلمة في ذات الوقت، ومن ثم فإن معناه لا يساوي بالضرورة حاصل جمع معاني أجزائه المكونة له، على اعتبار أن تركيب المعاني من علامات مستقلة هي عملية تختلف عن عملية بناء معنى العلامة من عناصر مختلفة وظيفيًّا، إننا نواجه في الشعر خاصية جوهرية كثيرًا ما نواجهها في كل فن، حين نجد النص الواحد يطرح أكثر من تأويل، كما نجد تأويل النموذج يعطي – عند مستوى معين – ليس فقط حلًّا شعريًّا أحادي الدلالة، بل عديدًا من الدلالات المتكافئة الوثيقة الصلة بعضها ببعض.

إن الشعر يحتفظ بكل دلالته الخاصة بنص ما، باعتبار هذا النص بلاغًا كلاميًّا عاديًّا، ولكنه في ذات الوقت يحظى بمعاني إضافية متكاملة، ومن التوتر بين هذين القطبين، الدلالة العادية والدلالة الإضافية تتخلق خاصية الشعر في علاقة النص بمدلوله، وأيًّا كان النموذج الذي نتمثل به من شعر هذا أو ذاك من الشعراء، فإننا نقتنع بأن الوحدة النطقية – الإيقاعية للقصيدة تبدع بدورها وحدة دلالية لا تنفصم عراها.

إن مساحة المفارقة بين الدلالة اللغوية والدلالة الإضافية في الشعر يمكن أن تنمحي في حالتين: عند التعادل بين دلالة العمل الشعري ومحتواه النثري، نعني عند النثرية القصوى للعمل، ثم عند الانحراف الكامل عن الدلالة اللغوية العادية، نعني عند إبداع شعري ذي طبيعة لغوية خاصة، وإن كانت هاتان الحالتان ممكنتين فقط

بحسبانها مجرد استثناء من الثقافة الشعرية السائدة أو خروجًا عليها في هذا الجانب أو ذاك، أما اعتبارهما نظامين مستقلين في بناء المعنى الشعري فهو أمر غير ممكن.

ثم إن وحدة البيت باعتباره كلًّا دلاليًّا متكاملًا تتخلق على مستويات بنائية عدة، ونلحظ أثناء ذلك التخلق نزوعًا في البداية إلى ارتكاب أقصى ما يمكن من المحظورات المنهجية، ثم بعد ذلك ميلًا إلى التخفف من هذه المحظورات، الأمر الذي يتيح إمكانات دلالية إضافية.

واختصاص البيت بكونه الأساس الأول الوحيد للقصيدة يعني ضرورة أن تتوفر له وحدة الوزن أو الإيقاع بالإضافة إلى وحدة التركيب والنغم، أما التكرارات والجناسات اللفظية التي وجدت في البيت الشعري خلال مراحله الأولى فقد كان ينظر إليها باعتبارها مظهرًا اختياريًّا، ثم إنها كانت ملمحًا يسم الشعر البلاغي فحسب، لا الشعر في عمومه.

عند هذه المرحلة الأولية كان الشعر يعني بنية إيقاعية معينة تجنح إلى الوحدة (الوزن وحده لا بد أن يسود باعتباره رمزًا لكون الشعر شعرًا، وقد كان هذا الرمز بالنسبة للشعر الروسي متمثلًا في بحر الإيامب ذي التفاعيل الأربع). وتنغيمًا شعريًّا معينًا يتحقق من خلال طراز إنشادي خاص، كما يتحقق من خلال منظمة محددة من الضوابط الشعرية، وبحكم النظر إلى الشعر باعتباره لغة خاصة – تجلت هذه الخصوصية أثناء القرن التاسع عشر في تحديد الشعر على أنه لفظ الآلهة[١] – كانت علامة انتماء النص إلى الشعر هي بالذات عدم تطابقه مع لغة الخطاب اليومي.

في هذه الحالة كانت القيمة النصية الأساسية في الكلام تتحدد بما يسميه من "انتمائه إلى الشعر" أو "عدم انتمائه إليه"، أما التمايز الداخلي في حدود الشعرية فأمر لم يكن معروفًا بعد[٢].

ثم تنكشف فيما بعد إمكانات التعارض بين اكتمال الوحدة الإيقاعية وعدم اكتمال الوحدة التركيبية النحوية، وينشعب الأداء النغمي الشعري إلى نغمة إيقاعية،

ونغمة لفظية، نعني إلى نغمة تتحدد في ضوء توزيع العناصر العروضية، ونغمة أخرى وثيقة الصلة بالمستوى النطقي، ومن ثم تتجلى إمكانية الجدل أو الصراع بين هذين المستويين، على نحو ما نجده – على سبيل المثال – في المقطوعة الهزلية التي كتبها أ. ك تولستوي بعنوان "أغمد الخنجر أيها القاتل الشرس"، حيث ينبثق صراع كوميدي بين إيقاع "البالادا" ممثلًا في القصيد الأسطوري والجانب اللفظي ممثلًا في لغة الحياة اليومية:–

يعطونك في كتفك يا ستانيسلاف

ويعطون الآخرين في صدورهم

أما أنا فلي كل الحق في أن "أعطي" النصيحة!!

هل تريدني أن أخطب ابنتي "لدينيا"؟

في مقابل ذلك

أمنحك وثائق اقتراض

أمنحك وثائق اقتراض

مدتها ألف عام!!

وفي إحدى قصائد أ. فيدنيسكي ينشب الصراع بين البنية الإيقاعية السائدة التي تثير في واعية المتلقي نظائرها عند ليرمنتوف، وبين التنغيم التراجيدي على المستوى اللفظي، والذي تتخلله عناصر حياتية هابطة، لو أنها وجدت في سياق آخر لبدت وكأنها عناصر هزلية.

وليس بمكنة أي من الطبقات البنائية للعمل أن تتمتع بحمل دلالات فنية مستقلة إلا حين تتوقف عن الارتباط التلقائي بمفهوم البيت الشعري لتتجلى فقط في أحد التجليين، التحقق أو عدم التحقق، أما التطابق الكامل بين كل العناصر، كما يلاحظ بصدد مشكلة الوزن والإيقاع، فإنه قد انتقل إلى مستوى البنية النموذجية

التي يتم استقبال النص الفعلي بالقياس إليها.

في الوقت ذاته نجمت عملية أخرى، فلقد تحدثنا سابقًا عن أن حركة العمل الشعري تخضع لقانون مؤداه: درجة قصوى من القيود، يعقبها هز صلابة هذه القيود وزعزعتها.

غير أنه لا بد من أن نؤكد أن مثل هذه النظرة تصح فقط حين نكون بصدد مستويات بنائية كل منها بمعزل عن الآخر، كأن نكون – مثلًا – بصدد "تطور الإيقاع الشعري" أو "تاريخ الأسلوب الشعري"، أما في الحركة الحقيقية للنصوص فإن الاهتزاز الشديد للقيود على أحد المستويات لا بد أن يقابله التزام شديد على مستوى آخر، فالملامح الإجبارية – إذن – تتحول إلى ملامح اختيارية، ويبدو – آنذاك – كما لو أن أية تعليمات أو قواعد قد ألغيت، غير أنه – وفي ذات الوقت – سرعان ما تنخرط هذه الملامح الاختيارية في دائرة إجبار جديد، وهكذا نجد في الثقافة الشعرية للقرن العشرين أن الدرجة العالية من الدقة والتنظيم على المستوى الصوتي أضحت أمرًا ضروريًّا في القصيدة، وبالذات لدى تلك المدارس الشعرية التي سمحت للشاعر بحرية قصوى على المستوى الإيقاعي، وبالمثل فإن الرومانتيكيين قد ألغوا – على ما بدا – كل المحاذير على ما يتعلق بالجنس الأدبي واللغة الأدبية، ومفهوم الجليل والحقير، ولكنهم – في المقابل – أدخلوا قيودًا جديدة على المضمون الشعري.

الهوامش

١– ينبغي أن نتذكر أن المقطوعة الشعرية الهجائية (الإبيجراما) لم تكتب إلا عندما بدأوا يتطلبون في الشعر الوضوح والنزوع إلى اللغة العادية، وعندما بدأ اصطلاح "لغة الرموز" يكتسب مسحة من السخرية.

٢– عوضًا عن هذا التمايز الداخلي توفر نظام تمايزي أساسه البنية فوق الشعرية، نعني بنية الأجناس الأدبي، وفيما بعد يفقد الاختلاف النوعي بين الأجناس قيمته ويبدأ التمايز في التنغيم الداخلي للشعر ينمو ويتصاعد.

المقطوعة الشعرية Strophe باعتبارها وحدة[1]

"إذا كان توزيع العمل الشعري إلى أبيات يعتبر توزيعًا نمطيًّا إجباريًّا[2]، فإن توزيعه إلى مقطوعات شعرية يعتبر توزيعًا اختياريًّا، وهو – أي التوزيع إلى مقطوعات – يقابل توزيع النص النثري إلى فقرات وفصول، وكثيرا ما يتواكب هذا التوزيع المقطعي مع تضمين خاصية الحكي أو القص في تضاعيف العمل الشعري.

وفي النص المقسم إلى مقطوعات شعرية تكون نسبة المقطوعة إلى البيت مناظرة البيت إلى الكلمات، ومن هذا المنطلق يمكن القول إن المقطوعات شأنها شأن الكلمات تنتظم في وحدات دلالية، كتلك التي نلحظها – مثلًا – عند بوشكين في "يفجيني أو نيجين"، إذ نجد كل مقطوعة فيها تتمتع بدلالة متكاملة، ومحور معنوي خاص، هو ما يسمى بالجذر الدلالي للمقطوعة، ويتمثل في الأبيات الأربعة الأولى من المقطوعة، على حين تنهض الأبيات التالية بحمل الدلالات الإضافية والدلالات المتولدة من المركب الصرفي – الإعرابي.

ولا عجب في أن نسبة معينة من المقطوعات تنحرف عن هذه الوتيرة، كما يحدث في المفارقة بين البنيتين المقطعية والتركيبية أو بين بنية المقطوعة والإيقاع الصوتي – لا عجب في هذا حين نتذكر أن حرية اقتضاء أو عدم اقتضاء هذا العنصر أو ذاك من العناصر البنائية هي بعينها التي تحدد قيمته.

وأبسط أشكال المقطوعة الشعرية هو المقطوعة ذات البيتين، وفي هذا تتبدى إحدى الخصائص الأساسية في المقطوعة، نعني خاصية الثنائية أو الازدواج[3]، ولا نعني بهذا مجرد كون المقطوعة غير قابلة للانفصام كميًّا، بل وكونها – بنائيًّا – ذات طبيعة أولية، بمعنى أن الأبيات الداخلة فيها متعادلة القيمة من الناحية البنائية، ولا تنتظم في درج الترقي طبقًا لقيمتها، خذ مثلًا من بوشكين في "الشال الأسود":–

أتطلع ذاهل اللب تجاه الشال الأسود..

والروح الباردة ترتعد حزنًا...

حقيقة في داخل المقطوعة الثنائية الأبيات يمكن أن تظهر نزعة إلى تغليب أحد البيتين (عادة ما يكون الأول) على الآخر، كما في قول بوشكين – أيضًا – في "الأخوة الصعاليك":–

وقضينا الشباب التعيس في ضنك..[٤]

بيد أنه يمكن القول إن تدرج أبيات المقطوعة من الأساسي إلى الثانوي، ومن المتبوع إلى التابع، لا ينتظم على هذا النحو إلا في الأشكال المعقدة من المقطوعات الشعرية.

هكذا نجد تشكيل المقطوعات Strophes في قصيدة "الخريف" لبراتينسكي يتم طبقًا لنظام منطقي واضح: الموضوع أو القضية – أربعة أبيات، نقضية – أربعة أبيات، المركب[٥] – بيتان، وفي داخل كل مجموعة رباعية الأبيات تسود الأبيات ذات الأرقام الفردية والمختومة بقوافٍ مذكرة، بينما المجموعة الثمائية الأبيات تتكون من بيتين ينتهيان بقافيتين متعانقتين مذكرتين، بحيث يبدوان في هذا الحالة على مستوى من الندرة والصقل يضمن لهما وقع النتيجة وقيمة الحكمة المستخلصة، لنقرأ إحدى هذه المقطوعات:–

عندما تصيح مشاعر الغضب

حين تعول الأحزان العظيمة

ومن أعماق القلب تنبثق

منتشية تمامًا، ووحشية

تلهو بالعظام بين ألعابها

ساعتها ترتعد الشبيبة النزقة

ويأخذ الصبي اللاهي في النشيج

تسقط لعبته من يديه، والسعادة

تهجره إلى الأبد

والإنسان الحي فيه يموت.

بيد أن هذه النزعة التنظيمية التي تسلك نص تلك القصيدة عبر ست عشرة مقطوعة، تتعرض لبعض الانحراف عنها بأشكال مختلفة، الأمر الذي يتحول بها من مجرد نظام منطقي ميت، إلى مظهر حي للبنية الفنية.

من ثم نجد الأبيات الزوجية في الرباعية الأولى من المقطوعة المشار إليها تقوم بمجرد دور إضافي – بمعنى الكلمة – بالنسبة للأبيات الفردية، بل إنه يمكن إسقاطها دون إفساد المعنى:

عندما تصيح مشاعر الغضب.

ومن أعماق القلب تنبثق.

فهذان البيتان (الفرديان) يتوازيان دلاليًا، وخاصة أنهما يتميزان بطابع أسلوبي خاص، ومن ثم فالأبيات الأساسية أو الغالبة تدور من حيث المعنى في إطار أصوليات اللغة الراقية للقرن الثامن عشر، أما بدائلها الدلالية فتتسم بطبيعة لغوية رومانتيكية واضحة، تلك الطبيعة التي في نطاقها تصبح كلمات مثل "منتشية" و"وحشية" مجرد مترادفات تتراوح وتقترن كما لو كانت أحادية الأصل، كما يصبح تعبير مثل "صيحة الغضب" قادرًا على أن يترجم إلى "عويل الحزن العظيم".

وهكذا يرتبط البيت الأول بالبيت الثالث بما تعورف عليه من صلات تركيبية منطقية.

أما الرباعية الثانية في المقطوعة فتنبني على نحو آخر، فالعناصر الرئيسية في الصياغة تتوزع إلى أبيات زوجية وأبيات فردية، ثم إن كل شطر من الشطرين اللذين

يتكون منهما هذا الجزء من المقطوعة يمثل بذاته وحدة دلالية وتركيبية، على حين يمثل بالنسبة إلى الشطر الآخر موازيًا دلاليًّا، فالبيتان السابع والثامن (في المقطوعة المذكورة) يكرران المعنى العام للبيتين الخامس والسادس،وإن كان التكرار حتى في هذه الحالة ينشط التمايز، ففي الحالة الأولى (البيتان الخامس والسادس) يتعقد الطابع الشعري، وكأنما عن عمد (تلهو بالعظام، بين الألعاب، الشبيبة النزقة)، بينما الجزء الثاني (البيتان السابع والثامن) يرسم لوحة طبيعية لا تسمح بها قواعد الفن الشعري الرومانتيكية، بحكم أنها ليست مفزعة فحسب، بل ومبتذلة، ومن ثم نرى كيف أن التعبير عن انطباع رومانتيكي بلوحة طفل دامع تسقط منه اللعبة وقد فقد الحياة — هذا التعبير قد ولد تأثيرًا دلاليًّا خاصًّا بفضل تأثير هذه الملامح الأسلوبية بالذات.

وعلى مفصل البيتين الثامن والتاسع ينشأ توتر جديد، فمن الناحية الشكلية التركيبية لا ينتهي الكلام بنهاية البيت الثامن، إذ يعتبر البيتان الأخيران (التاسع والعاشر) استمرار للكلام من الوجهة التركيبية، بينما يتعلقان دلاليًّا بصورة الغلام الباكي فيا قبل ويتأكد هذا بما نلاحظه من أنه على الحافة بين البيتين الثامن والتاسع يرد ذلك التضمين[٦] الذي يكاد يكون وحيدًا في هذه المقطوعة، بل ونادرًا في النص كله على وجه العموم.

وبنفس القدر فإن التلقائية في بناء المقطوعة تبلغ من العظمة إلى حد أن البيتين الأخيرين يبدوان كما لو كانا جماع ما في المقطوعة من مغزى وليسا فقط مجرد نهاية لإحدى لوحاتها، ويلعب بالطبع دورًا في هذا المقام أن ثنائية هذين البيتين تندرج في قرن واحد مع ما يسبقها (الثنائية الأولى تحديدًا) وما يليها من ثنائيات مركبة.

وهكذا فإن التقاطعات المتعددة بين إحداثيات ولا إحداثيات الأنساق البنائية على المستويات المختلفة تجلو المقطوعة الشعرية Strophe كما لو كانت العلامة المستقلة والمتكاملة على مضمون غير قابل للتجزئة.

وإذا كان هذا هو شأن المقطوعة في علاقتها بما تتكون منه من أبيات، فإنها في

علاقتها بما تنتمي إليه من النص الكامل المستقل لا تعدو أن تكون مجرد عنصر من عناصره.

ومن ثم تجد المقطوعة في قصيدة "الخريف" – المشار إليها – لبراتينسكي تندرج في إطار البنية الموحدة للنص، خاضعة لنفس التصميم المنطقي المتمثل في: الموضوع – نقيضه – المركب. أما الموضوع أو القضية فهي التأكيد على جدوى العمل المبذول للطبيعة، وأما نقيضه فهو التأكيد على عدم جدوى عمل الشاعر المبذول للإنسانية، ومن ثم ينشأ التقابل بين خريف الطبيعة السعيد الهادئ وخريف الشاعر المجدب العقيم.

أما التركيب – الناشئ من الموضوع ونقيضه – فيلغي هذا التناقض عن طريق التأكيد على ما في التراجيدي من عناصر ملهوية، هذا علاوة على أن براتينسكي يتسلح بجرأة غير معهودة في الحقبة الرومانتيكية جملة حين يركز ليس فقط على اللامبالاة من جانب الطبيعة، بل وكذلك على تدنيها، حتى في تلك الظواهر التي كانت تبدو سامية ومضيئة بالنسبة للرومانتيكيين، كالعواصف والزوابع والكوارث الطبيعية:–

انظر ها هي الزوابع تنتقل عاصفة

والغابة تصعد أصواتها في ضجة

والمحيط ينساب مرغيًّا مزبدًا

وعلى الشاطئ ترتطم الأمواج العاتية

هكذا يكون أحيانًا عقل الجماعة الخامل

فمن مرقده يبعث

صوتًا، صوتًا سفليًّا، يترجم عن أفكار الرعاع

وقد تجد له صدى عاليًا

ولكنك أبدًا لن تجد صدى لذلك الحدث،

أن الشتاء الدافئ قد عدى وراح.

إن خصوبة النشاط الإنساني، والقدرة على إحداق الاستجابة، تعني في التحليل الأخير قدرة على الاتصال، الأمر الذي يتميز به علامنا الدنيوي، وهنا تتولد بنية دلالية شديدة التعقيد تبرز من خلالها خاصية الشاعر: استحالة التعبير الكامل عن الذات، وهي الخاصية التي تبدو كما لو كانت مزيجًا من الإحساس بالإثم العميق والانتصار العظيم.

في هذه البنية الدلالية المتكاملة تندرج المقطوعة كمجرد عنصر، إذ إن دلالة القصيدة ترتبط بتعاقب المقطوعات باعتبارها وحدات دالة، مثلما ترتبط بالبناء المتكامل للنص الموحد – العلامة، وهو البناء الذي يتطابق معه – بدوره – مضمون ذو وحدة غير منفصمه العري، إن المقطوعة – أو لنقل الفقرة الشعرية – تمثل بذاتها ما يبدو وكأنه مشروع مبني على المقارنة بين قاعديتين شعريتين، فهي – من ناحية – تحظى بآلية معينة، مثلها في هذا مثل بقية مستويات القصيدة، وهي – من ناحية أخرى – معمار دلالي.

لقد تحدثنا فيما مضى عن الدور الدلالي الخاص الذي تلعبه القافية في القصيدة، ولكننا لا ينبغي أن ننسى أن كلمة القافية، علاوة على كل ما لها من قيمة في البيت، لا يتحقق لها وجود فعلي في النسيج الشعري بمعزل عن البيت الذي توجد فيه، وبهذا الشكل فإن كل ما تحدثنا به عن مفاهيم التوازن والتقابل في القافية ينبغي أن ينسحب كذلك – في حقيقة الأمر – على علاقة الثنائية البنائية، نعني بذلك كل بيتين توجد بينهما قافية، وهذا المنظور الأخير هو ما يعطي المقطوعة الشعرية قيمتها الأساسية.

فإذا كان كل بيت يمثل بذاته إضمامة من المعاني، أو كلًّا دلاليًّا، فإن المقطوعة في مقابل هذه الوحدات الدلالية الأولية تستهدف إبداع مستوى من البنية العلامية أكثر علوًّا وتعقيدًا. لنقرأ هذين البيتين من قصيدة "الابن والأم" للشاعر ألكسندر بلوك:–

الابن لم ينس أصله الأم.

الابن كر عائدًا إلى عدم.

فلو أننا نظرنا إلى العلاقات الدلالية الناشئة من صلات هذين البيتين لكان ضروريًّا أن نلاحظ البنية الدلالية المنبثقة بالذات من تضام البيتين، والتي لا تتحقق في كل بيت على حدة.

في هذين البيتين نرى أن الوقعين: الموسيقى والتركيبي، على حد سواء، تدعمهما القافية المتعانقة (نتذكر هنا أن مثل هذا النوع من المقاطع الشعرية لا يوجد في هذه القصيدة إلا في البداية والنهاية، الأمر الذي يجعل له قيمة تعبيرية أكثر). غير أن التوازي الدلالي يتأكد – قبل كل شيء – على المستوى اللفظي، لأن تكرار لفظة "الابن" في صدر كل من البيتين يقترن ببعض المنظومات الدلالية من مثل: "لم ينس أصله الأم"، "كر عائدًا"، ومثل هذا النمط من الأبيات يجعل مثل تلك المنظمات متطابقة الدلالة تقريبًا، وهنا تحظى كلمة "العدم" أو "الموت" بقيمة دلالية خاصة، وغن كانت هذه اللفظة بدورها لا تتحقق بمعزل عن غيرها، لأنها جزء من البيت: الابن كر عائدًا إلى عدم؛ "فدلالة الموت" تنتشر على رقعة البيت في اتجاه معاكس لاتجاه القراءة لكي تحيل البيت الثاني كله إلى نقيض البيت الأول.

كل هذا واضح ومعلوم لنا بدرجة كافية، ولكن الجديد الذي يجذب الاهتمام هو الطبيعة الدلالية الخاصة للقافية في ذلك المقتطف، فلو أننا نظرنا إلى القوافي ممثلة في الكلمات الخاتمة للبيتين: "الأم"، "عدم" فمن السهل أن نقتنع بأن العلاقة الدلالية هنا غير متحققة على وجه العموم، ومن ثم يبدو وكأنه كل ما قلناه عن القافية ليس له ما يبرره في هذا المقام، ولكن لنتأمل المنظمة الدلالية المكونة لكل بيت من البيتين:

الابن + لم ينس أصله الأم

الابن + كر عائدًا إلى عدم

فلو أننا صرفنا انتباهنا إلى كلتا المجموعتين الثواني في البيتين، لاكتشفنا كل

خواص القافية، لأن كل مجموعة منهما تشكل مع كلمة "الابن" "مسكوكًا" دلاليًا خاصًا، وبهذا الشكل فإن القافية تغدو وسيلة للارتباط الدلالي بين الأبيات في جملتها، أكثر مما هي وسيلة لمجرد ربط كلمات الخواتيم.

ومن الحق أن البنية الشعرية البسيطة، والتي تنهض على "المقطوعة" لا تلبي سوى المظهر الأولي للبناء الشعري.

وبحكم أن طابع الصلة بين الكلمات داخل البيت يختلف عن طابع الصلة بين الأبيات في جملتها، فإننا يمكن أن نتحدث عن تلك الخاصية الشعرية التي تتكون عن طريق العلاقة بين الصلات الإضافية داخل الأبيات والصلات السياقية بين الأبيات، ويمكن أن نعيد صياغة ذلك الوضع حين ندرج في البيت ما يسمى بالقافية الداخلية، وبهذا، وبحكم قاعدة التناسب، كأننا نخلق نوعًا من التكافؤ بين الشطر أو المصراع الشعري وبين البيت في جملته، ونضاعف – من ثم – مقدار الصلات بين أبيات العمل الشعري.

وهذا التأثير نفسه يمكن تحصيله عن طريق الاختصار في المساحة الإيقاعية للبيت، وعلى العكس من ذلك فإنه عند توسيع تلك المساحة يتقلص الإشباع السياقي الناتج عن الصلات بين الأبيات.

وهذا التقابل بين ذينك النمطين من الصلات فوق اللغوية في النص الشعري: الصلات الإضافية والصلات السياقية، تقابل نسبي إلى حد كبير، فمن ناحية يمكن القول بأنهما ليسا سوى وجهين مختلفين لعملة واحدة؛ لأن الظاهرة الشعرية في علاقتها بوحداتها المختلفة يمكن أن تتحول بما فيها من صلات، تارة إلى إضافية، وطورًا إلى سياقية، بحسب اختلاف وجهة النظر، ومن ناحية أخرى، فإن كلا النمطين تبادلي، أحدهما مع الآخر، ومن ثم ينتجان تمايزًا معينًا في العلاقات، وفي نفس الوقت فإنهما معًا يشكلان بعلائقها اللغوية وحدة تبادلية متكاملة، بحكم أنهما ينتجان دلالة ذات أساس تركيبي متميز، كما يستحيل توزيعهما توزيعًا كميًا ميكانيكيًا إلى وحدات

دالة، ولن هذا النسق من الدلالات لا يلغي ما عداه من المعاني اللغوية، بل يتواكل معه، ويشكل معه مركبًا ثنائي التكوين متفاعل الطرفين، فإننا هنا – أيضًا – نلاحظ نموًّا متزايدًا في خاصية التنوع، فلو أننا حددنا – نسبيًّا – الصلات الشعرية الداخلية بحسبانها صلات داخل التركيب أو السياق فإننا نستطيع أن نلاحظ أن المقطع الشعري المزدوج (ذا البيتين) يمتاز عن كل ما عداه من أشكال المقطوعات الشعرية بالأناقة التركيبية البالغة، وليس مصادفة أن هذا المقطع المزدوج يلعب في كثير من القصائد دور الخاتمة، مثلما لاحظناه في الجزء الذي اقتبسناه من قصيدة "الابن والأم".

واستقلال البيت الشعري دلاليًّا يعني – إلى حد ما – اكتماله تركيبيًّا، وهكذا فإن البيت المقتطف من الكيان الشعري يمثل بذاته – قبل كل شيء – وحدة تامة من الناحيتين الصياغية والمعنوية، ومن هنا فإن البيت النموذجي في المقطع المزدوج لا يمكن أن يكون بخاصة قصيرًا من حيث المدى، كما أن التدوير في مثل هذه الحالة لا يتحقق إلا بصفة استثنائية، وفي حالة ما إذا كان المقطع المزدوج يمثل حكاية متكاملة فيما بينها.

وتدليلًا على هذه الحقيقة نجد القطعة الأولى من قصيدة نيكراسوف "العجوز مازاي والأرنب البرية" تتوزع إلى مقاطع مزدوجة تبلغ الخمسة والثلاثين عددًا، ومع ذلك لا نجد التدوير في داخل بيتي المقطع سوى مرتين، كما لا نجده في الانتقال من مقطع إلى آخر سوى أربع مرات، ورغم ذلك لا تمثل هذه الحالة سوى ظاهرة ثانوية غير غالبة، كما أنها لا تخلو من تحريف ملحوظ لأعراف البنية الشعرية، أما في قصيدة "الشال الأسود" لبوشكين فعلى مدار عشرة مقطوعة لا نجد تدويرًا واحدًا.

غير أن تعقد المعنى الشعري الإضافي يفضي إلى أمر آخر، وهو أن هذا المعنى لا يمكن أن ينحصر التعبير عنه داخل حدود البيت الواحد، فكل بيت من بيتي المقطع المزدوج (الثنائي الأبيات) يجد امتداده في شكل بيت تالٍ، وهذا بدوره يتصل بتاليه، وهكذا تنبثق المقطوعة الرباعية، وفيها يعتبر البيتان الثاني والرابع تطوير للبيتين الأول

والثالث، الأمر الذي يسمح باختصار مساحة البيت، كما يسمح بربط أبيات القصيدة لا بمجرد ثنائيات الأسطر، بل برباعياتها، مما يضاعف من القيمة النسبية للعلاقات السياقية.

وتوزيع النص إلى مقطوعات شعرية يكرر – وإن يكن على مستوى أعلى – ما يحدث بالنسبة إلى الأبيات الشعرية، فكما أن انبثاق البيت يتولد عنه ضربان من الصلات: صلات داخل البيت، وصلات بين الأبيات بعضها البعض، فكذلك انبثاق المقطوعة يتولد عنه ضربان من الصلات: صلات داخل المقطوعة، وصلات بين المقطوعات بعضها البعض، والقياس – بالطبع – مع الفارق في الحالتين، ولكن يمكن القول بأن العلاقات بين المقطوعات تكرر – على نحو آخر – تلك العلاقات التي تتولد من التقابلات الدلالية بين الأبيات، كما أن الصلات الداخلية بين المقطوعات تحدد انبثاق صلات إضافية معينة داخل كل مقطوعة وبين أبياتها، وهي صلات تتوازى مع تلك التي تتولد بين الكلمات في البيت.

ومما يؤكد هذه النظرة تلك الملحوظة المثيرة من تاريخ الشعر العالمي، فمن المقرر أن نشأة شكل المقطوعة أكثر تعقيدًا من نشأة شكل الثنائيات، وقد تزامن مع نشأة المقطوعة في أغلب الثقافات القومية (في الشعر الشفاهي، ثم في الشعر المكتوب متأثرًا بالشعر الشفاهي) تميز ظاهرة الترجيع refrain (اللازمة)، وهذا عين ما حدث – بشهادة ابن خلدون – عند تطور القصيدة العربية الكلاسيكية إلى زجل شعبي، ففي الزجل تصبح اللازمة المتكررة هي الصوت الأساسي، به يبدأ العمل، وإياه يكرر بعد كل مقطوعة ثلاثية الأبيات موحدة القافية، وفي كل مرة تتردد هذه اللازمة تكتسب ظلًّا دلاليًّا معينًا(٧).

وهذه اللازمة – أو القرار – لا تعتبر وحدة بنائية مستقلة قائمة بين كل مقطوعتين، إنها بالأحرى تنتمي وباستمرار إلى المقطوعة التي تسبقها، ويتأكد هذا في ضوء ما نلحظه من أن اللازمة في الأغنيات البروفنسالية القديمة تتحد بقافيتها مع قافية البيت الأخير في المقطوعة، فإذا اعتبرنا المقطوعة مشابهة – ولو من حيث الظاهر – للبيت الشعري، أمكن

القول بأن اللازمة بالنسبة لها تقوم مقام القافية بالنسبة إلى البيت.

إن تكرار اللازمة أو القرار في المقطوعة يلعب نفس الدور الذي تلعبه ظاهرة التكرار في قوافي الأبيات، فمن ناحية، يبدو في كل مرة، التنوع من خلال الوحدة، ومن ناحية أخرى، تبدو المقطوعات المختلفة وكأن كلًّا منها تقابل الأخرى، على حين هي مؤثرة فيها متأثرة بها، الأمر الذي يشكل كلًّا دلاليًّا شديد التعقيد، حتى لتبدو المقطوعة – أو الدور – عند مستوى من المستويات وكأنها بيت شعري قافيته هي اللازمة أو القرار. وفي نفس الوقت تتولد – كما لاحظنا – علاقات تكاملية داخل المقطوعة، تحظى – بدورها – بمعنى دلالي معين، ويمكن أن نسوق كمثال لهذا ما نلحظه من خاصية موسيقية ميلودية خالصة في البنية الدورية، وهي خاصية التنغيم.

إن توزيع النص الشعري الرحب إلى وحدات مقطعية مطردة يخلق – وبخاصة إذا كانت هذه الوحدات المقطعية معقدة التركيب – قوة دفع نغمية تفضي، فيما يبدو، إلى تقليص الثقل النوعي للعنصر الدلالي لحساب العنصر الموسيقي، هذا إذا أمكن التوازي بينهما في الشعر، ومع ما يبدو في هذا من تناقض غريب عند الوهلة الأولى، فإن هذه البنيات المقطعية بالذات، وبكل ما يسودها من اطراد نغمي، تبدو أكثر مواءمة للأجناس القولية غير "الموسيقية"، صحيح أن "بوشكين" لم يلجأ إلى مقطوعات من هذا النوع في قصائده الرومانتيكية، ولكنه يفضلها في رائعته "يفجيني أو نيجين" وكذلك في "بيوت في كلومنيا"، كما أن "ليرمنتوف" يلوذ بها في عملية "ساشكا" و"حكاية من أجل الأطفال"، وربما لم يكن هذا أو ذاك محض مصادفة لأن اطراد نغم المقطوعات في هذه الأعمال يصبح بمثابة القاعدة التي يتكئ عليها ما نلاحظه فيها من وفرة الإيقاعات النثرية الناجمة عن تنوع البنيات التركيبية(٨)، الأمر الذي يعتبر غير عادي تمامًا بالنسبة لفن كالشعر، وهكذا تحظى التنغيمات النثرية بقيمة ازدواجية في نظام التقطيع، وتبدو – من أجل هذا – كما لو كانت أكثر حدة وبروزًا عما هي عليه في الكلام العادي، ولا شك أن ظاهرة الازدواج أو الثنائية المشار إليها معروفة جيدًا لكل من قرأ "يفيجيني أو نيجين" على الأقل، فهنا

بالتحديد نستشعر حيوية الكلام الشعري وطبيعته (ثرثرته بتعبير بوشكين) على نحو أكثر تميزًا، فلئن كانت رواية بوشكين هذه تنبني على ما هو معهود في معجمه الروائي وأبنيته التركيبية، فإنها تمتاز بخاصية اللغة الأكثر أدبية، الأمر الذي يمحو أثر ما عسى أن يكون قد لوحظ من "نثرية" غير عادية.

الهوامش

١- يقصد بالمقطوعة الشعرية Strophe المقطع الشعري أو الفقرة من القصيدة، حيث تتوزع القصيدة إلى مقطوعات طبقا لقوانين الشعر الأوروبي. (المترجم).

٢- يمكن أن نسوق ضمن التوزيعات الإجبارية للنص الشعري انشطار الكلمة إلى عناصر أصغر منها، كالفونيم والمورفيم والمقطع، غير أن مثل هذه الأقسام ذات طبيعة اشتقاقية إنتاجية. فتوزيع النص إلى كلمات ينبثق من كونه مكتوبًا فعلًا بلغة ما، أما توزيعه إلى وحدات أصغر من الكلمة فينبثق من قرينة كونه نصًّا شعريًّا.

٣- الثنائية والازدواج تعني ثنائية التكوين وهي المحور الذي يدور حوله المنهج البنائي.

٤- بوشكين: الأعمال الكاملة – المجلد الرابع – موسكو سنة ١٩٣٧ – ص ٣٧٣.

٥- يقصد المركب من الموضوع ونقيضه. (المترجم).

٦- يقصد تعليق المبتدأ في نهاية البيت الثامن (السعادة) بالخبر في بداية البيت التاسع (تهجره) (المترجم)

٧- عن طبيعة الزجل يراجع: رامون ميننداس بيدال: الأعمال المختارة – موسكو سنة ١٩٦١ صفحات ٤٦٩ – ٤٧١. أما القصيدة فهي شعر احتفالي ينتمي إلى تراث الشعر العربي والفارسي. وهي تبدأ ببيتين لكل منهما قافيته، ثم عدة أبيات متحدة القافية وهكذا، أما الزجل فهو ضرب من الأغنيات الشعبية العربية – الإسبانية. (وأغلب الظن أنه يشير بالقصيدة هنا إلى الموشحة).

٨- انظر: ج. أو. فينوكر: الكلمة والبيت في "يفجيني أو نيجين" – في مجموعة "بوشكين" – موسكو ١٩٤١.

إشكالية الموضوع الشعري

إن إشكالية البنية الموضوعية بكل حجمها لا يمكن أن تطرح للبحث في حدود كتابنا هذا، إذ إن القوانين العامة التي تحكم البنية الموضوعية تمس الشعر كما تمس النثر، بل إنها – أكثر من هذا – تتجلى في النثر على نحو أشد وضوحًا ومنطقية عنها في الشعر، وفيما عدا هذا فإن الموضوع لا يمكن اختراقه، ففي ظل بعض الظروف يمكن للبنية النثرية أن تمارس على النتاج الشعري تأثيرًا ضخمًا جدًّا، الأمر الذي يتبدى على وجه الخصوص في حقل الموضوع، ومن الوقائع المعروفة جيدًا في تاريخ الشعر أن تجد في القصيدة موضوعًا ذا طابع مقالي أو روائي أو قصصي، ومن ثم فإن حل كل الإشكالات النظرية المتعلقة بهذا الجانب أمر يقتضي جهودًا بحثية مضنية في نظرية الشعر، ولهذا نقنع بمعالجة الموضوع من تلك الزوايا التي تختص بالشعر وحده.

إن الموضوعات الشعرية تتميز بدرجة من العمومية أكبر كثيرًا من تلك التي تتميز بها موضوعات النثر، فالموضوع الشعري لا يدعي كونه تناولًا لحدث ما بعينه، حدث عادي ضمن أحداث كثيرة غيره، بل هو تناول لحدث رئيسي وأوحد، هو حقيقة الوجود الذاتي، وفي تلك النقطة يقترب الشعر إلى الأسطورة أكثر منه إلى الرواية، ولهذا فإن تلك البحوث التي تتخذ من الشعر الغنائي مادة تسجيلية تستهدف إعادة صياغة سيرة الشاعر[1] تبدع في النهاية صورة ميثولوجية للشاعر وليس صورة حقيقية، إن حقائق الحياة لا يمكن أن تغدو موضوعًا للشعر إلا بعد إعادة تشكيلها على نحو معين.

ونسوق على ذلك مثالًا واحدًا، فلو أننا لم نكن نعرف ظروف نفي "بوشكين" إلى الجنوب، واستخدمنا فقط تلك المادة التي يمنحنا إياها الشعر، لتولد فينا الشك: "هل كان بوشكين منفيا...؟"، صحيح أن شعره ذا الصبغة الجنوبية لا يحدثنا صراحة عن "النفي" ولكنه – عوضًا عن ذلك – يذكر الفرار والهروب الطوعي أكثر من مرة:

باحثًا عن انطباعات جديدة

أفر إليك، يا وطني الأم

(من قصيدة: خبا ضوء النهار..)

- هارب باختياره

ضاق صدره بالضوء وبالنفس وبالحياة

(إلى أوفيديا)

قارن هذا بما ورد في عمله الشعري "الأسير القوقازي" من إيماءات تحمل بوضوح طابع السيرة الذاتية:

هارب من الضوء، صديق للطبيعة

هجر وطنه الأم

وطار إلى بلد بعيد

مع طيف الحرية السعيد

إن بوشكين يفتخر في غضون ذلك بمنفاه، وليس مصادفة أن يدرجه في عداد أحداث حياته التي يمكن مقارنتها – بكل اعتزاز – بفترة اعتقال الشاعر ف. ف. ريوفسكي الذي يقول:-

بالاعتقال..

أصبحت أكثر شهرة بين الناس

وليست هناك مبررات كافية للاعتقاد بأن صورة الهروب أو الفرار الاختياري هي مجرد بديل رقابي لصورة النفي، إذ إن بوشكين في قصائد أخرى يحدثنا عن "الابتعاد" و"الطرد"، وفي بعض آخر من أعماله يذكر "الاعتقال" و"القفص الحديدي".

ولكي نفهم معنى "تحويل الصورة" من "منفى" إلى "هارب" يتحتم أن نتوقف عند

أسطورة رومانتيكية هي التي حددت ميلاد هذا الضرب من الموضوعات.

إن الهجاء الاجتماعي الراقي في عصر التنوير خلق من الموضوعات ما جعل من المركب الكلي لمنظومة الأفكار الفلسفية الاجتماعية في هذه الفترة قاسمًا مشتركًا، إلى حد أنها أصبحت تمثل نموذجًا ميثولوجيًّا مستقرًّا، وفي هذا النموذج – "الموديل" يتوزع العامل إلى محيطين اثنين:– محيط العبودية، وسلطة الخرافات، محيط "المدينة" و"القصر" و"روما"، ثم محيط آخر، حيث الحرية والبساطة، والكدح، والطبائع العملية، وحيث "الريف" و"الأكواخ" و"مساقط الرأس"، ويتمثل الموضوع عند هذه النقطة في القطيعة بين البطل والعالم الأول، والفرار الاختياري إلى العالم الثاني، وقد استغل هذا الموضوع مبدعون عديدون من أمثال: دير جافين، ميلونف، فيازيمسكي وكذلك بوشكين[٢].

إن النصوص الشعرية التي من هذا النوع تمثل إحداثًا للموضوع على النحو التالي: من عالم العبودية إلى فرار البطل ⟵ إلى عالم ⟵ الحرية، وبالإضافة إلى ذلك فمن المهم أن نلاحظ أن كلًّا من عالمي العبودية والحرية يتجسد عبر مستوى واحد، فإذا كان أحدهما "روما" كان الآخر "الوطن الأم"، وإذا كان أحدهما "المدينة" كان الآخر "القرية"، وهكذا يواجه أحد الطرفين الآخر سياسيًّا وأخلاقيًّا، وإن لم يكن بنفس الدرجة من التحدد عند جميع الشعراء، فمن الطريف أن نلاحظ أن مكان النفي عند "راديشيف" معين بكل دقة جغرافية ممكنة.

أما في العصر الرومانتيكي فإن مثل هذا الموضوع يطرح على نحو آخر، فعالم الشعر الرومانتيكي ليس منشطرًا إلى عالمين محددين متقابلين: عالم العبودية وعالم الحرية، بل هو – بالأحرى – متمثل في دائرة ثابتة ضيقة، وهي دائرة العبودية، وخارجها عالم لا نهائي غير محدود، هو عالم الحرية، وإذن فالموضوع التنويري عبارة عن انتقال من وضع إلى آخر، وهو انتقال له نقطة بداية وله نقطة نهاية، على حين أن الموضوع الرومانتيكي عن الحرية ليس انتقالًا وإنما هو انطلاق، إن له قاعدة انطلاق، وله اتجاه بدلًا من نقطة النهاية، وهو مفتوح بالأساس، على اعتبار أن الرومانتيكية

تنظر إلى التحول من نقطة ثابتة إلى نظيرتها على أنه مرادف للسكون، بينما تنظر إلى الحركة (التي تساوي الحرية في دلالتها، ومن هنا الإلحاح الرومانتيكي على مقولة: الهرب يعني الحرية) باعتبارها تجاوزًا مستمرًا.

ومن ثم فإن النفي دون حق التملص منه يمكن أن يتحول في الإبداع الرومانتيكي إلى "هروب شعري" أو "فرار أبدي" أو "انقلاب" ولكنه لا يمكن أن يصور على أنه اعتقال في "كيشينيوف" أو نفي إلى "أوديسا".

وعلى هذا النحو فإن الموضوع الشعري يعني ضربًا من التعميم النسبي، يعني الاستعاضة عن "الارتطام" و"الانحصار" بطاقم من النماذج الأساسية التي يتميز بها الفكر الشعري يمكن في غضون تطوره أن يتجلى الموضوع الشعري على نحو أكثر تحددًا، مقتربًا وعن وعي، من المواقف الحيوية المباشرة، ولكن هذه المواقف – بدورها – تختار بحيث تكون في حالة رفض أو وفاق مع نموذج ذاتي أساسي، ويستحيل أن تكون خارج نطاق العلاقة معه.

إن قصيدة بوشكين "هي" (سنة ١٨١٧ م) تنتهي بهذه الخاتمة: "إنني بالنسبة لها لست هو.." قارن هذا بقول مايا كوفسكي:–

"هو" و"هي" – تلك أسطورتي الشعرية.

ليست الفظاعة في أن أكون من جديد أنا

إنما الفظاعة في أن يكون "هو" – هذا "أنا"

أو أن تكون "هي" –

صاحبتي...

إن العلاقة مع تقاليد النماذج الشعرية الغنائية تلد في أمثال تلك الحالات تأثيرات دلالية متنوعة، ولكنها – على أية حال – تظل مفعمة بالمعاني، ذلك أن من أبرز الملامح المميزة للشعر قدرته على تمثيل كل دفق المواقف الحياتية عبر نسق من المواضيع الغنائية المحدودة نسبيًا، بينما تتوقف طبيعة هذه الأنساق بدورها على عدد من الموديلات أو

النماذج العامة للعلاقات الإنسانية وتحولاتها تحت تأثير النماذج النمطية للثقافة.

ثم خاصية أخرى مميزة للموضوع الشعري، تلك هي أنه يتوفر فيه ضرب من الإيقاع، التكرارية، التوازي، وفي أحوال معينة يمكن الحديث – بحق – عما يسمى "تقفية المواقف"، وصحيح أنه يمكن أن تتسرب نفس هذه الخاصية إلى النثر (نعني بذلك تكرارية التفاصيل، أو تكرارية المواقف والأوضاع)، كما يمكن أن تتسرب – مثلًا – إلى غيره من الفنون كالسينما، ولكن النقاد في تلك الحالات الأخيرة، وتحت وطأة إحساسهم بتغلغل قواعد البنائية الشعرية، سرعان ما يحدثوننا عن "عرية الفيلم" أو عن "البنية اللانثرية للموضوع النثري!!".

الهوامش

١- في هذا يكمن خطأ الدراسة – ولو أنها قيمة – التي كتبها أ. ن فاسيلوفسكي عن جوكوفسكي.

٢- شعر الفرار في القرن الثامن عشر ذو نمط واحد، وموضوعه ينتظم على النحو الآتي:

شخصية محورية نمطية تطرح نفسها كالتالي:

"لست حيوانًا، ولا شجرة، ولا أنا عبد، بل إنسان".

أما النص فيدور حول أن مثل هذا البطل لا يتصالح – من ناحية – مع العالم الذي يهرب منه، كما أنه لا يريد – من ناحية أخرى – تغيير نفسه: "أنا كما أنا، كما كنت، وكما أنا كائن وكما سأكون، أبد الدهر"...

الغريب في النص الشعري

إن علاقة النص بالنظام اللغوي تنبني في الشعر بطريقة خاصة، ففي التعامل اللغوي يقوم متلقي الرسالة بفك النص وحل رموزه بوساطة منظمة من شفرات اللغة، وإن كانت معرفة هذا المتلقي بتلك اللغة بالذات، وبأن النص المبلغ إليه ينتمي إليها بالتحديد، كل هذا لا يتسنى إلا عن طريق مواضعة مبدئية تسبق واقعة الاتصال اللغوي.

أما استقبال النص الشعري فيتم على نحو مختلف بالمرة؛ لأن النص الشعري يحيا عبر شبكة معقدة من الأنظمة الدلالية المتعددة، "واللغات" المتعددة، هذا فضلًا عن أن إبلاغ الرسالة باللغة التي يتم البلاغ بها[1]، وقدرة المتلقي على فك رموزها، واستطاعته أن "يثقف" الجديد من الأنماط الفنية من خلالها –كل ذلك يشكل قاعدة ما يعرف "ببلاغ" النص.

من هنا فإن متلقي الشعر بمجرد أن يستمع إلى نص غير منظوم في إطار ما يتوقعه من أبنية، وغير متاح في حدود ما يتعامل معه من لغة، بمعنى أنه يمثل تلقائيًّا فلذة لنص آخر، بلغة أخرى، فإن هذا المتلقي سرعان ما يحاول، وأحيانا بطريقة بالغة التحكم، أن يفك مغاليق هذه اللغة، قد تكون العلاقة الفنية والثقافية والفكرية بين هاتين اللغتين علاقة القربى والمماثلة، وقد تكون – على عكس ذلك – علاقة البعد والمخالفة، ولكنها – في الحالتين – تضحي منبعًا لنمط جديد من التأثير في المتلقي.

ولنتوقف – على سبيل المثال – عند قصيدة بوشكين "روسلان ولودميلا"، فمن المعروف أن هذه القصيدة لم تكن تروق لجمهرة نقاد العشرينيات من القرن الماضي، والآن فإننا نحن لا نكاد نشعر بما لا يروق في هذا العمل الإبداعي، ولكن هل كانت الجمهرة المتزمتة من قراء فترة بوشكين على شاكلتنا؟ أتراهم لو كانوا قد قرأوا "الجار الخطير" و"عذراء أورليان" "لفولتير"، أو القصائد المكشوفة "لبارني"، أو لو كانوا قد

تعرفوا مباشرة – لا بالسماع فحسب – على "فن الحب" "لأوفيد" والأوصاف الفاضحة "لبتروني" و"يوفينال" و"بوكاسيو"، – أتراهم كانوا سيعجبون بحق، ولو ببعض الأبيات الحافلة بالتورية، والمناظر الإباحية؟ وينبغي أن لا ننسى هنا أن قصيدة بوشكين تلك قد ظهرت في طبعة خاضعة للرقابة، وفي فترة كانت المواءمة الخلقية فيها مرعية، ربما أكثر من السلطة السياسية، ومعنى ذلك أنه لو كان في النص ما يخدش آداب اللياقة العامة خدشًا حقيقيًّا لما كان هناك شك في منع القصيدة بواسطة الرقابة، ومحصلة ذلك أن عدم الإعجاب بتلك القصيدة كان من نمط آخر، نمط أدبي. إن القصيدة تفتتح بهذه الأبيات:

هموم الأيام المنصرمة من زمن

أساطير سحيقة القدم

إن هذين البيتين عبارة عن اقتباس من "أوسيان"[٢]، وهو اقتباس معروف جيدًا لقارئي هذه الحقبة، وتضمينه القصيدة يراد به الزج بجمهرة المتلقين في منظومة معينة من العلاقات الثقافية والفكرية، نعني تلك المكابدات البطولية الاجتماعية التي يتضمنها النص، وقد عمدت منظومة العلاقات المذكورة إلى مواقف معينة، بكل ما تسمح به هذه المواقف من تداعيات، فقد أمكن فيها – على سبيل المثال – أن تتواكب الأحداث البطولية مع الأصباغ الرثائية، ولكنه لم يكن ممكنًا أن تتواكب نفس تلك الأحداث مع الأصباغ الهزلية أو الشهوانية أو الخيالية، ومن المعروف أن "ماكفرسون" حين وضع "أوسيان" وضعها على أساس نصوص أصلية لشعراء الملاحم البطولية، ومن ثم حاول بإلحاح أن يطرح جانبًا كل الأحداث الخيالية، متبعًا نفس الطريقة التي اتبعها المترجمون الروس والألمان في ترجمة "ماكبث"، حين طرحوا جانبًا مناظر الساحرات، في الوقت الذي لم تكن "الفانتازيا" في مسرحية "العاصفة" أو "حلم ليلة صيف" لتثير حيرة أحد، إذ لم يمتزج بها شيء من الأصباغ البطولية. إن المفتاح "الأوسياني" للنص (يعني الصلة بين الاقتباس ونص بوشكين) لا يخضع بمجرد المصادفة، فلقد ذكرتنا به فيما بعد جملة الأحداث والصور والأوصاف. (نذكر على سبيل المثال روسلان وهو في أرض المعركة).

بيد أننا نجد من الأجزاء التالية في النص ما ينبني على نحو لا ينسجم بالقطع مع تلك الاقتباسات "الأوسيانية"، إذ سرعان ما يندرج في النص نمط آخر من الأنساق الفنية، نعني نسق القصيدة "البطولية" الهزلية، وهو نمط كان هو الآخر معروفًا تمامًا للقارئ ابتداء من الثلث الأخير للقرن الثامن عشر، ويتجلى في طائفة من الملامح منها الأسماء الشرطية التي تتردد في نتاج كل من بابوف، شولكوف، ليفشين، ومنها الموضوع النمطي الذي يدور عادة حول اختطاف العروس، ومن الحق أن يقال إن هذين النمطين من الأنساق الفنية (الأوسياني والبطولي الهزلي) غير متوائمين في علاقتهما ببعضهما البعض، إذ إن النسق "الأوسياني" يعتمد على التأمل الذاتي والنفسي، حين يركز النسق البطولي الهزلي على الاهتمام بالموضوع، وعلى الأحداث الخيالية والمخاطرات، وليس من قبيل المصادفة ذلك الفشل الذي مني به "كارامزين" الذي ألقى إلينا بقصيدة عن "إلب مورومتس"، دون أن يكترث بمسألة وحدة أسلوب القصيدة البطولية، نعني ما في هذا الأسلوب من ازدواج التأمل بالسخرية.

ولكن هذا الضرب من المواءمة بين ما لا يتواءم بطبيعته من البنيات لا يستغرق كل التناقضات البنائية في مطولة "روسلان ولودميلا"، فالشهوانية الأنيقة التي تستلهم روح "بوجدانفيتش" أو "باتيوشكوف" (وكلاهما قريب من الآخر فيما يرى كارامزين، وكما هو ثابت من توكيده المنهجي بأن بوجدان فيتش هو رائد ما يمسيه "بالشعر الخفيف")، والأبيات الشعرية المزخرفة من قبيل:

تساقط الملابس الغيري

على الأبسطة القيصرية[٣].

– كل هذا يتواكل مع أبيات أخرى ذات نزعة طبيعية تتحدث عن "الديك" الذي اختطفت الحدأة محبوبته، أو يقترن بشيء من الحكم "الفولتيرية" عن الإمكانات المادية والبدنية لإحدى شخصيات العمل (تشير نمور)، أو عن مستوى الأفلاطونية في العلاقة بين البطلين المحوريين فيه.

أما الإشارة[٤] إلى الفنان اورلوفسكي فإنها حرية بأن تقحم النص في منظومة المشاعر الرومانتيكية التي كانت شديدة الجدة لهذه الحقبة، والتي – من ثم – كانت خصوصية الإحساس بها، أما الاقتباس من أغنيات "جوكوفسكي" الشعرية فإنها لا تستدعي إلى الذاكرة اللغة الرومانتيكية الفنية إلا بهدف تعريضها للسخرية العميقة.

إن نص القصيدة ينتقل في حرية، وبدرجة غير عادية من اللامبالاة، من نظام معين إلى آخر، مزيحا هذا أو ذاك، الأمر الذي يجعل المتلقي لا يكاد يعثر في مذخوره الثقافي على "لغة موحدة" لمجموع الأثر الشعري، فالنص يتحدث بأصوات عدة، والتأثير الفني ينبثق من توزيع هذه الأصوات، بغض النظر عما عساه أن يبدو من عدم تناغمها.

هكذا ينجلي المغزى البنيوي "للكلمة الغريبة"، فشأنها في النص كشأن الجسم الغريب حين يلقي به في سائل ما،" إنه حين يلقي به يثير على سطح السائل ما يثيره من البلورات والفقاقيع، أي أنه يجلو خصوصية المحلول المذاب، وهكذا تفعل "الكلمة الغريبة" حين تنشط بنية النص بمجرد عدم تطابقها الوهلي مع هذه البنية.

من هنا يبدو واضحًا قيمة "الشوائب" التي تصبح المياه بفضلها أكثر هدوءًا، حسب تعبير "تولستوي"، فنحن لا نشعر بالبنية طالما هي لا تقارن ببنية أخرى، ولا تتعرض لصدع في نظامها، لأن هذين الأمرين وحدهما هما وسيلتا تنشيط البنية الفنية، وفيهما سر حياة النص الأدبي.

إن أول من جعل مشكلة "الكلمة الغريبة" مادة للبحث هو م. باختين[٥]، وفي أعماله نلاحظ الصلة بين إشكالية "الكلمة الغريبة" وقضية جدلية الخطاب الأدبي، "فعن طريق التراسل المجرد بين الكلام الغريب والسياق النصي المؤلف، تنبثق علاقة شبيهة بتلك التي تربط بين الملاحظة وردها في سياق الحوار، وبذا نفسه يصبح المؤلف قبالة بطل عمله، لتتولد من ثمة جدلية العلاقة بين أحدهما والآخر"[٦].

إن هذا الاعتبار المشار إليه شديد الحيوية بالنسبة لكل الأعمال الأدبية التي من قبيل "يفجيني أو نيجين"، تلك الأعمال التي تزدحم بوفرة من الاقتباسات،

والإحالات الأدبية والفكرية والسياسية والفلسفية، الأمر الذي يفضي إلى إفعام العمل بعديد من السياقات والأصوات التي تصدع أحادية النص.

وهذا الذي قلناه يكشف عن صراع حيوي آخر، خاص بالبنية الشعرية، ذلك أن الشعر، باعتباره – من الناحية اللغوية – ضربًا من الكلام، ينزع إلى الذاتية أو أحادية الصوت، وبما أن كل بنية شكلية في الفن تجنح إلى أن تصبح بنية مضمونيه، فإن ذاتية الشعر سرعان ما تحظى بقيمة إنشائية، بمعنى أنه قد يؤول، في بعض الأنظمة، كإبداع غنائي، وفي بعضهما الآخر كإبداع موضوعي – غنائي، يتعلق هذا أو ذاك بما يعتبره المتلقي مركز الثقل في العالم الشعري.

غير أن قاعدة أحادية الصوت في الشعر تخوض ضربًا من التناقض مع التدفق الدائم للوحدات الدلالية داخل الإطار العام للبينة الفكرية، إذ يجري في النص، وطيلة الوقت دفق من الأنظمة المختلفة، وتتشابك طرق عديدة لتأويل العالم، وإعادة تنظيمه، عبر عديد من اللوحات، وهكذا يغدو النص الشعري متعدد الأصوات في أساسه.

ولقد يكون من البساطة بمكان أن نثبت التعدد الداخلي للأصوات في النص الشعري، وذلك في ضوء نماذج مما يسمى بشعر المحاكاة الهجائية، أو حتى في ضوء حالات من الاستغلال الصريح لتنويع التنغيمات أو تقابل الأساليب كل مع الآخر، ولكننا سنكتفي بالنظر في كيفية تحقق هذه الظاهرة من خلال عمل إبداعي أحادي الصوت في الأصل، ولكنه سرعان ما يندرج، وعن وعي، في إطار عالم شعري أبدعه في دقة شاعر مثل إنوكنتي انينسكي. لنقرأ قصيدته المعنونة "مزيد من السوسن" في ضوء هذا المنظور:

"مزيد من السوسن"

عندما، وتحت الأجنحة السوداء،

ينحني رأسي المتعب

وفي صمت يطفئ الموت المهيب

في مصباحي الذهبي

* * *

حينما أبتسم لحياتي الجديدة

ومن وجودي الأرضي

تنعتق الروح وقد مزقت أغلالها

مكتسحة حطام كينونتي

* * *

ساعتها لن أحمل معي ذكريات

شئون المحبة وشجونها

ولا عيني الزوجة، أو حكايا المربية

ولا رؤى الشعر العسجدية

* * *

ولا شيئا من زهرات أحلامي القلقة

سأنسى كل فتنة عاجلة

وسأحمل معي إلى العالم الأفضل

زهرات السوسن البيضاء فحسب

بكل عطرها، وشكلها الرقيق

فالقصيدة مدهشة بما فيها من وحدة النغم، تلك الوحدة التي يشعر بها القارئ عن طريق الحدس الباطني، غير أن الشعور المنبثق بهذه الوحدة أقوى – من ثم – من الشعور الذي نحسه – فرضًا – عند قراءة كتاب في الكيمياء، وذلك لأن هذا الشعور

ينبثق هنا في صراع مع الأنظمة العديدة لعناصر النص.

ولو أننا حاولنا تبيان ما هو مشترك بين العناصر الأسلوبية المختلفة في النص لوجب أن نشير إلى شيء واحد فحسب، ذلك هو "أدبية النص"، فالنص غالبًا ما ينبني وبوضوح، على جملة من المصاحبات الأدبية، ورغم أنه قد يخلو من الاقتباسات المباشرة، فإنه، وبنفس القدر، يلفت المتلقي إلى بيئة أدبية ثقافية اجتماعية معنية، لا يمكن فهم النص خارجها أو بعيدًا عنها، فكلمات النص – إذن – ثانية الحدوث، بمعنى أنها علامات لأنظمة معنية مستقرة خارجها، وهذا الملمح الأكيد عن "ثقافية" و"أدبية" النص كثيرًا ما يدفع إلى مواجهة حادة مع تلك الإبداعات التي حاول مؤلفوها الانفلات – في ذاتية – خارج حدود الكلمات (مثلا: ليرمنتوف إبان نضجه، مايا كوفسكي، تسفيتايفا).

بيد أن هذه الوحدة المشتركة ربما كانت أكبر مما أشرنا، فالبيتان الأولان في القصيدة يصحبان معهما عديدًا من التداعيات الأدبية، ف "الأجنحة السوداء" تبتعث إلى الذاكرة "الشعر الشيطاني"، أو بالأحرى نماذجه العليا كما يتمثلها الوعي الثقافي غالبًا مرتبطة بليرمنتوف أو بيرون(٧). أما "الرأس المتعب" فإنها تثير تداعيات من شعر فترة ١٨٨٠ – ١٨٩٠، تداعيات مرتبطة بإبداع "أبوختين" و"مادسون" (انظروا.. كم نحن ضعفاء، انظروا. كم نحن مكدودون، كم نحن عاجزون في كفاحنا الأليم)، و"رومانسات" "تشايكوفسكي" ولهجة "الإنتيلجيتسيا" في تلك الحقبة(٨). وليس محض مصادفة أن تكون كلمة "الأجنحة" في مطلع القصيدة مسوقة في صيغة معجمية واضحة الشاعرية (Krila وليس krilia) بينما كلمة "رأس" – على العكس من ذلك – مسوقة في صيغتها الدارجة، لقد كانت "الرأس المتعب" هي الطابع المميز لأسلوب من نوع آخر، نعني بذلك بعض شعر بوشكين (١٩ أكتوبر ١٨٢٥) إذ يقول:

"إنني أختلج في أحضان الصداقة الدافئة وينحني – في لطف – رأسي المتعب"

ذلك أن شعر هذه الحقبة كان يتم إبداعه تحت التأثير المباشر لتقاليد "نيكراسوف"، ويعمد مباشرة إلى التجسيد الموضوعي لذاتية الشعر الغنائي، فإذا عدنا

إلى سياق المقطوعة الأولى نجد أن "المصباح الذهبي" يؤخذ كاستعارة (الموت يطفئ المصباح)، ومن هنا فإن النعت "ذهبي"، النقيض البنائي لقوله "سوداء"، لا يستقبل مرتبطًا بأي مدلول شيئي محدد، ولكننا إذا مضينا في قراءة القصيدة سنجد هذا التعبير:-

"ولا رؤى الشعر العسجدية"

ولو أننا قارناه "بالمصباح الذهبي" (الذهب = العسجد) لوجدنا ذلك الأخير يكتسب مظهرًا شيئيًا يتناغم مع موضوع محدد تمامًا هو "مصباح الفرسان"

أما صورة "المصباح المنطفئ" فيمكن أن تؤول على وجهين":

أحدهما أدبي سياقي ("ألا تتقد يا مصباحنا؟"، "انطفأ باسم الحب الإلهي")، والآخر ثقافي كنسي مسيحي، يقول نيكراسوف[٩] في قصيدته "الأم المقاتلة":

وانطفأ، كما لو كان مصباحًا شمعيا، يتقدم الفرسان

فهنا، وفي البداية، نجد نظامًا أوليًا من الصلات الدلالية، ثم يأتي بعد ذلك تحقيق "المصباح" باعتباره موضوعًا، الأمر الذي ينشط النظام الثاني.

أما المقطوعة الثانية – في النص موضع التحليل – فتنهض على بنية دلالية، هي الأخرى ذات محتوى ديني مسيحي معلوم جيدًا للوعي القرائي في تلك الحقبة، إذ ينبثق طرفا نقيض يتكون من "الحياة الجديدة" (مرادف "الموت" و"الأجنحة السوداء" في المقطوعة الأول) و"الوجود الأرضي"، الأمر الذي يجعل صورة الروح المنعتقة من الأسر الدنيوي أمرًا مشروعًا تمامًا في هذا السياق، غير أن البيت الأخير في هذه المقطوعة غير متوقع، لأن "الحطام" لم يجد لنفسه مكانًا في العالم الدلالي للأبيات السابقة، ولكنه يستدعي إلى الذهن نمطًا من المعاني الثقافية تمثله الكلمة التالية "كينونة"، وقد استقرت تلك الأخيرة في مكانها بطريقة طبيعية تمامًا، منشئة بدورها عالَمًا من المذخورات اللفظية الفلسفية العلمية والعلاقات الدلالية.

أما المقطوعة التالية فتندرج تحت مؤشر الذكريات، باعتباره علامة نصية معينة،

ومع أن مفهوم "الذكريات" يختلف باختلاف ما تمنحه نظم النصوص الشعرية من محتوى، فإن أهم قيم هذه الكلمة لا يعود إلى مدلولها باعتبارها حدثًا نفسيًّا، بل يعود إليها باعتبارها رمزًا ثقافيًّا، ففي المقطوعة مجموعة كاملة من تأويلات هذا المفهوم الثقافي، ومن ذلك على سبيل المثال:

"شئون الحب" و"رؤى الشعر العسجدية"، اللذان يبدوان كما لو كانا اقتباسين صريحين من التقاليد الشعرية البوشكينية، التي كان عالم "انينسكي" الثقافي يتلقاها لا بحسبانها إحدى التجليات الشعرية المطروحة، بل بحسبانها الشعر ذاته. أما "حكاية المربية" فتتكئ على نموذجين من العلاقات الخارجية عن النص، نموذج معيشي، لا أدبي، هو عالم الطفولة المقابل لعالم الكتب، ثم نموذج آخر في نفس الوقت، هو التقاليد الأدبية لعالم الطفولة، حيث كانت "حكايا المربية" في شعر القرن التاسع عشر تمثل العلامة الثقافية لعالم الطفولة، وفي هذا الضوء فإن "عيني الزوجة"، وهو تعبير غريب، وغير أدبي، يبدو كما لو كان صوت الحياة في جوقة متعددة الطبقات الصوتية، جوقة من المصاحبات الأدبية تتجلى في التعبير "بالعين" وليس "المقلة" وفي التعبير "بالزوجة" وليس "العذراء".

هذا إلى أن المقطوعات الثلاث الأولى تتبع نظامًا بنائيًّا محددًا: فكل مقطوعة تتكون من ثلاثة أبيات تخضع لأسلوب أدبي محدد، على حين ينفلت أحد أبيات المقطوعة من هذا الأسلوب، والمقطوعتان الوليان تحددان مكان هذا البيت في النهاية، أما في المقطوعة الثالثة فيبدأ الانحراف عن ذلك، إذ يحتل البيت "المنفلت" المكان الثاني من نهاية المقطوعة، ثم يزداد ذلك الانحراف البنائي حدة في المقطوعة الأخيرة، فأربعة أبياتها الأولى ذات صبغة أدبية مؤكدة، وينبغي أن نتلقاها، سواء من حيث المعجم اللغوي أو الموضوع، في ضوء تقاليد القرن التاسع عشر الشعرية، وليس محض مصادفة أن نرى كلمة "السوسن" ترد في عنوان القصيدة وقد وقع النبر على مقطعها الأول، بينما ترد في البيت الثالث من المقطوعة الأخيرة وقد وقع النبر على مقطعها الثاني، وذلك يتوافق تمامًا مع أصول الخطاب الشعري لبدايات القرن التاسع

عشر، وهكذا تحول، حتى اسم الأزهار، إلى مثير لتداعيات شعرية.

في نهاية هذه المقطوعة الأخيرة، ودون توقع، وكصدع لكل التوالي الإيقاعي للنص، يأتي البيت الأخير:

"العطر والشكل الرقيق"

يأتي مقابلًا لكل النص الشعري، مقابلًا له بجوهره الشعبي، مقابلًا له بانفلاته من عالم التداعيات الأدبية، وبهذه الصورة يصبح لدينا طرفان: عند أحدهما يتمثل عالم الغيب وعالم الشهادة بكل حضوره الأدبي، وعند الآخر يتمثل الواقع اللاأدبي، بيد أن هذا الواقع ذاته ليس "شيئًا"، ليس موضوعًا (ومن هنا تميزه عن "عيون الزوجة")، وإنما هو شكل للموضوع، فنعت "البيضاء" في اقترانه بزهور "السوسن" يعتبر من معاد الكلام عن الزهور، وقد وجد من أمثلته في شعر القرن الثامن عشر ما يكاد يعد بالعشرات، أما بالنسبة إلى الشكل ذاته فلا نجد سوى كلمة محددة، هي كلمة "الشكل" في البيت الأخير، أي أن الواقع باعتباره جماع أشكال مجردة، الواقع المعني الأرسطي، هو واقع شديد الدقة والتنظيم بالنسبة للشاعر "أنينسكي"، وليس محض مصادفة ألا نرى تجنيس بدايات الكلمات المتتابعة سوى في البيت الأخير من القصيدة، وهكذا فإن الجمع بين كلمتي "عطر" و"شكل" في نظام واحد، يعتمد على التوازي إيقاعًا ونطقًا، وهو أمر لم يكن ليتسنى إلا بمعنى واحد: "الشكلية". وهنا يدخل في النص صوت آخر هو صدى لثقافة أخرى، صوت الثقافة الكلاسيكية، الإغريقية الرومانية، بكامل علاقاتها الفكرية والمنهجية.

هكذا يتكشف الجدل في البنية الدلالية للنص الشعري، فالصوت الواحد ينجلي عن أصوات عدة، والوحدة تنبثق من بين عديد من الطبقات الصوتية التي تتحدث إلينا عبر لغات مختلفة من الثقافات، ولا شك أن مثل تلك البنية الدلالية كانت حرية باستغراق صفحات كثيرة لو أنها صيغت خارج نطاق الشعر.

الهوامش

١- عن محاولة استخلاص العام والمشترك في مشكلات تنوع المستويات الأسلوبية واللغوية ينظر: ب. أ. أوسبينسكي/ قضية الأسلوب من المنظور الدلالي – إصدارات في النظم العلامية – المجلد الرابع تارتو سنة ١٩٦٩.

٢- أوسيان عبارة عن قصيدة ملحمية لماكفرسون. (المترجم).

٣- ما يجعل من هذه الأبيات باتيوشكوفية (يقصد هذا اللون من النظم الشعري الخفيف) ليس فقط بنية الصورة، ولكن الإيقاع المتميز كذلك، فهذه الأبيات تنتمي إلى ضرب نادر من الإيقاع – كما يلاحظ تارانوفسكي – هو الضرب السادس، وهذا الوزن يشكل في قصيدة بوشكين الماثلة نسبة ٣,٩ %، ومن الطريف أن هذه النسبة من الوزن تكاد تتطابق مع نسبة هذا اللون من الشعر الباتيو شكوفي في القصيدة، تلك النسبة التي تبلغ ٣,٤ %، على حين أن نسبة الوزن نفسه عند جوكوفسكي في نفس الحقبة تبلغ ١٠,٩ %، بينما هي لدى بوشكين نفسه في شعر الفترة ١٨١٧ – ١٨١٨ تبلغ ٩,١ %، وبهذا الشكل فإن شعرًا من هذا القبيل متميز إلى حد ملحوظ، والطريقة الباتيو شكوفية هي التي تحدد مواضع الوقوف، وفي المشاهد ذات الطبيعة الشهوانية كثيرًا ما ينقطع الفعل فجأة لكي يتحول الاهتمام إلى بعض التفصيلات ذات الصبغة الجمالية التي تلطف من حدة العبارة ("دف فوق الرأس"، "بقايا مهترئة من بزة أنيقة").

٤- يعني في صلب قصيدة بوشكين – (المترجم).

٥- انظر: م. باختين: قضية الشعرية عند دستويفسكي – موسكو ١٩٦٣ – في كتاب ف. ن. فلوشينوف: فلسفة اللغة – بطرسبورج (لينجراد) سنة ١٩٢٩.

٦- السابق – ص ١٣٦ – ١٤٦.

٧- قارنه بكتاب ن. كاتليارفسكي الذي يسجل هذا الطابع الثقافي.

٨- قارن هذا بقول انينسكي في إحدى قصائده: "أنا ... ابن ضعيف لجيل مريض ..".

٩- سبق أن أشار المؤلف إلى أن شعر الحقبة التي ينتمي إليها النص موضوع التحليل يخضع لتقاليد الشعر لدى نيكراسوف. (المترجم).

وحدة النص

تكوين القصيدة

أي عمل شعري يسمح بطرح اثنتين من وجهات النظر، فهو، باعتباره نصًّا مصوغًا بلغة طبيعية معينة، يمثل متوالية من العلامات المستقلة، أي الكلمات، المتوحدة طبقًا للأصول التركيبية المتبعة في مستوى ما من لغة ما، ثم هو، باعتباره نصًّا شعريًّا، يمكن أن ينظر إليه بحسبانه علامة واحدة تشير إلى فكرة واحدة متكاملة.

وواضح مدى ما في هذا التصور من تناقض، إذ إن العمل الفني (والمقصود به العمل الفني الجيد، نعني ذلك النص الذي يمكن أن يحقق، وبأفضل صورة، ولأطول حقبة زمنية ممكنة، وظيفة فنية ضمن منظومة نصوص ثقافة ما أو مجموعة من الثقافات) في الأساس عمل فذ غير متكرر، على حين أن مفهوم "العلامة" يعني أنها متكررة ضربًا من التكرار.

غير أن مثل هذا التناقض لا يعدو أن يكون تناقضًا ظاهريًّا وحسب، دعنا نتوقف – أولًا – عند الحد الأدنى مما يدعي بالتكرار، إنه يقتضي الوقوع مرتين، فلكي تكون العلامة مؤهلة لأداء وظيفتها ينبغي أن تتكرر على الأقل مرة واحدة، بيد أن معنى هذا التكرار يختلف بدوره في العلامات الاصطلاحية الوضعية عنه في العلامات النصية، فالعلامة الوضعية الاصطلاحية ينبغي أن تكرر نفسها على الأقل مرة واحدة، بينما العلامة النصية ينبغي أن تكرر الموضوع الذي استبدلت به على الأقل مرة واحدة، وهكذا فإن التناسب بين العلامة والموضوع يمثل أدنى مستوى من عملية التكرار، ومن ثم فإن كل النصوص الفنية، سواء كانت كلامية، أو تشكيلية، أو حتى موسيقية، تنبني طبقًا للمنظور النصي، الأمر الذي يجعل من التوتر بين الطبيعة الاصطلاحية للعلامة في اللغة، والطبيعة النصية للعلامة في الشعر، واحدًا من أهم

التناقضات البنائية في النص الشعري.

ولكن القضية لا تنتهي عند هذا، لأن العلامة الشعرية "اللامتكررة" على مستوى من مستويات النص، تبدو كما لو كانت ضفيرة من الخيوط العديدة لتكرارات متنوعة على مستويات أدنى، كما أنها – في ذات الوقت، وعند مستوى نصي أعلى – تبدو مندرجة ضمن تكرارات تتعلق بالجنس الأدبي، أو بالأسلوب، أو بالعصر الذي تنتمي إليه إلخ، بل إن نفس "لا تكرارية" النص لا تبدو مميزة له إلا من حيث إنها تعني: طريقته الخاصة به في التلاقي أو التقاطع مع عديد من "التكرارات".

من ثم يمكن اعتبار النص المبتدع في ظل الارتجال الفني نموذجًا لعدم التكرارية، وليس محض مصادفة أن يرتفع الرومانتيكيون بالنص المرتجل إلى أعلى درجات الفن، في مقابل الحذلقة وتصنع الجهد النظمي القاتل لأصالة الإبداع الشعري، وأيًّا ما كان ضرب الارتجال الذي نتناوله: المراثى الشعبية الروسية، أو الكوميديا ديللارتي الإيطالية، فإننا على يقين بأن كل نص مرتجل إنما هو عبارة عن "مونتاج" ينبثق في لحظة إلهام خاطفة خلال وعي المبدع، "مونتاج" لعديد من الصيغ العامة، والمواقف الموضوعية الجاهزة، والصور، والخطوات التنغيمية والإيقاعية، ولذلك فإن مهارة الممثل في الكوميديا "ديللارتي" تستلزم منه حفظ آلاف من أسطر الشعر، والتحكم في الوقفات والإيماءات والملابس طبقًا للمواصفات المطلوبة، وكل هذا المذخور الضخم من "التكرارات" لا يقيد حركة الإبداع الذاتي المميز للمرتجل، ولكنه، على العكس من ذلك، يمنحه حرية التعبير الفني.

وكلما تحلى النص الفني بقدر أكبر من التشابكات اللامميزة، كلما بدا تميزه بالنسبة للجمهور.

أما وحدة النص باعتباره علامة متكاملة غير قابلة للتجزئة فتتكفل بها كل مستويات بنيته العضوية، وبصفة خاصة –كيفية تكوينه.

إن إنشاء النص الشعري يمتلك دائمًا طبيعة مزدوجة، فالنص، من ناحية، متوالية

من أجزاء مختلفة، وبما أنه يقصد في المقام الأول إلى أكثر الأجزاء ضخامة، فإنه يمكن تحديد "إنشاء" النص الشعري من هذه الوجهة باعتباره يعني تركيب النص الشعري تركيبًا فائق التعبير، فائق الشعرية، ولكن هذه الأجزاء سرعان ما تبدو، وعلى نحو ما، متعادلة، تنتظم في طاقم من الوحدات المتكاملة المعنى في مواقف معينة، ومن هذا الجدل بين "التضام" و"التقابل" تشكل هذه الأجزاء نموذجًا بنائيًّا معينًا، سواء على المستوى الكلامي، أو على المستوى الشعري، أو حتى على مستوى المقطوعات في تلك النصوص التي تتكون من مقطوعات شعرية.

دعنا ننظر تكوين قصيدة لبوشكين بعنوان:

"حينما انتويت التجوال إلى خارج المدينة" :-

حين انتويت أن أتجول خارج المدينة

عرجت على مقبرة عامة

فإذا بخصاص، وشواهد منصوبة، ومدافن مصفوفة

في باطنها يتعفن أموات المدينة

في ركود، وكيفما اتفق، مزدحمين صفًّا

وكأنهم ضيوف غرثى يجلسون إلى مائدة للمتسولين

تجار وموظفون راحلون رهن أضرحة

من فوقها كتابات بالنثر أو بالشعر

عن الفضيلة، عن الخدمة والترقي

وبكاء الأحبة من أرملة ذات خصل قديمة

ولصوص، وأوعية فارغة تنتزع من فوق الأنصاب

ومقابر متلاصقة هناك

فاغرة فاها تنتظر القاطنين

كل هذه الأفكار المزعجة تفضي إلى...

أن الشر يوقع في نفس الكآبة.

* * *

نفث، وجرى

ولكن كيف أرضى

أحيانًا، عند الخريف، وفي الأمسيات الهادئة

تزار مقبرة العشيرة في القرية

حيث يرقد الموتى في سكون مهيب

هناك بين المقابر المتواضعة رحابة

وإليها لا يتسلل اللصوص شاحبو الوجوه، ليلًا وتحت جنح الظلام.

وبالقرب من الأحجار العتيقة، المغطاة بالطحالب الصفراء

يمر القروي، وفي فمه دعوة وتنهيدة

وفي مكان المعلقات الفارغة والأهرامات الصغيرة

تنهض سامقة أشجار السنديان فوق القبور المهيبة.

تتمايل في حفيف[١] ..

إن هذه القصيدة، كما هو واضح، تتوزع كتابة ومضمونًا إلى قسمين: مقبرة المدينة، ومقبرة القرية، وكلا القسمين يحدد تواليهما سياقية النص.

أما القسم الأول من النص فينهض بناؤه الداخلي على قاعدة واضحة، إذ إن كل كلمتين فيه تتضامان طبقًا لقاعدة "الأرداف الخلفي" أو اجتماع المتناقضين، نعني بذلك أن تنضم إلى الكلمة كلمة أخرى، عادة ما تكون أردأ منها دلالة، ومن ثم

تتحقق إضمامات غير ممكنة:

مصفوفة	مدافن
أموات	المدينة
مقبرة	تجار وموظفون
راحلون	موظفون
بكاء	حبيب

وعلى نفس القاعدة تنبني أوصاف مقبرة المدينة في الجزء الثاني من النص:

فارغة	أوعية
صغيرة	أهرامات

هذا، وقواعد عدم الانسجام الدلالي في هذه الثنائيات مختلفة: فثنائية "مصفوفة" و"مدافن" يوجد بين طرفيها معنى البطلان والزينة الخادعة المفهوم من الكلمة الأولى، مع معنى الأبدية والموت المفهوم من الثانية، إذ ينبغي أن تتلقى كلمة "مصفوفة" في هذه الحالة وكأنها تعني "فخمة" أو "فاخرة"، وصحيح أن هذا المعنى لا يتحقق صراحة في النص، ولكنه يتحقق من خلال السياق، وإذن فالمخالفة الدلالية بين الكلمتين تغدو هي المعنى الغالب في البيت، أما ثنائية: الأموات – المدينة فإن عدم الانسجام فيها أكثر دقة، وهو ذو طبقات عديدة تبدع في النص ألعابًا فكرية إضافية، ذلك أن الكلمة "العاصفة" التي عبر بها الشاعر عن المدينة في البيت الرابع لا تعني في معجم الحقبة البوشكينية مجرد مرادف بسيط للفظة "المدينة"، بل تعني المدينة بكل أمارات الأبهة الإدارية، المدينة باعتبارها قطب البنية الحضارية والسياسية للمجتمع، المدينة التي تعني في النهاية، وبدراجة الشوارع ولهجة الموظفين والإداريين والمستخدمين، تعني كلمة واحدة: "بطرسبورج". قارن هذا بذلك الجزء من أغنية شعبية:–

ما لها... العاصمة المجيدة

بطرسبورج المرحة!!!

إن كل هذا القدر من التكثيف الدلالي لا يكاد ينسجم مع مفهوم كلمة "أموات"، تمامًا مثلما أن السفينة أو الفندق الفاخر في قصة "بينين" "سيد من سان فرنسيسكو"[٢] لا تتواءم مع "الجثة"، ومن ثم تغطي عليها أو تخفيها، إذ إن نفس حقيقة إمكانية الموت تجعل من كل هاتيك مجرد سراب وخداع.

أما ثنائية: مقبرة – تجار، ففي اتحادهما ضرب من السخرية، يناظر ذلك الذي نجده في توليفة مثل: "راحلون – موظفون"، كذلك فإن تركيبة مثل: "أهرام صغيرة" – تعبير عن حماقة فراغية، أما قوله "أوعية فارغة" – فعبارة كثيفة الإيحاء، لأن الأوعية من التراب، وهذا هو المعنى الذي تتعلق به تلك الأوعية الفارغة، الفاقدة لكل التداعيات الدلالية الثقافية المرتبطة بكلمة "أوعية".

هذه هي القاعدة التي ينبني عليها الشطر الأول من النص، قاعدة فضح سخافة اللوحة برمتها عن طريق تصميمها وفقا لخلفية معينة صحيحة من الناحية الدلالية: مقارنة كل كلمة ببديل لها غير متحقق الوجود، ومثال هذا كلمة "متلاصقة" التي تستدعي كلمة "زلقة" التي تشبهها في النطق، وقد كان بوشكين في أحد أعماله النثرية يسوق هذه الكلمة ("متلاصقة") كنموذج للكلام الشعبي البليغ، ولكن لهذه الكلمة هنا وظيفة أخرى لديه، لأن جماع النص مبني على التنافر الدلالي بين بعض الكلمات المحورية ذات الطابع الاحتفالي ("مقابر"، "فضيلة"، "أوعية معلقة" وما أشبه) وكلمات أخرى ذات نغمة اعتيادية ("متلاصقة"، "فاغرة")، ولعل هذا، بالإضافة إلى ديوانية الأسلوب، هو ما يضفي على النص الماثل طابعًا معقدًا، حيث يبدو وكأنه نص تعاد روايته على لسان المؤلف، وبلهجة أقرب إلى اللغة الإدارية العتيقة.

غير أن تناقضات الأسلوب تتبدى في عناصر بنائية أخرى، مثل "النبرات المنتقلة" وتشابه أصول العناصر التي يتألف منها التركيب، الأمر الذي يساوي بين كلمات مثل: "فضيلة"، "خدمة"، "وظيفة".

والمثال الأخير أوضح دلالة، لأن عدم إمكانية توحد ما هو متوحد بالفعل من

ثنائيات يرسم صورة لعالم هو الآخر غير ممكن، هو عالم ينتظمه قانون الكذب والعبثية والخداع، ولكنه موجود، وتتبدى في نفس الوقت وجهة نظر أخرى، بها تصبح أمثال تلك المركبات الثنائية ممكنة وغير مثيرة للدهشة، وتتساوى طبقًا لها معاني "الفضيلة" و"الوظيفة" و"الخدمة"، وتسمح بتوحد كلمات مثل "عامة" و"مقبرة"، وهي وجهة نظر مدنية، بطرسبرجية، بيروقراطية، تساق في إطار قيمي نادر في مباشرته ووضوح مغزاه بالنسبة لبوشكين: "الشر يوقع في نفسي الكآبة!!".

أما القسم الثاني من القصيدة فليس مجرد لوحة أخرى تضاف إلى اللوحة الأولى، إنها في نفس الوقت تحول لها، ومن ثم ينبغي أن نستقبلها في علاقتها بالأولى وعلى أساس منها.

إن مقارنة كل من شطري النص بالآخر تكشف عن عدد جديد من الأفكار، ففي مركز القلب من كل منهما مستقلًا عن الآخر يتمحور موضوع: القبر والموت، ومع ذلك فإننا عندما نوازن بين الشطرين:

المقبرة:– ريفية	بسيطة	طبيعية	حقيقية
المقبرة:– مدنية	كذابة	غير طبيعية	زائفة

يتضح لنا أن "المقبرة" ليست في ذاتها محور المقارنة، صحيح أن مغزى المفاضلة مبني عليها في الأصل، ولكنه ليس مقصورًا عليها، بل يتمحور حول بنية الحياة نفسها، حول المواجهة بين حياة تتوافق وكرامة الإنسان واحتياجاته، وحياة تنبني على قاعدة من الزيف والكذب، وهكذا فإن الحياة والموت لا يشكلان أساس المواجهة، بل إنهما يتبلوران في مفهوم واحد للوجود: حقيقي هو أم باطل!!

من هذا المنظور يصبح واضحًا مغزى المقابلة بين الجزأين الأول والثاني من القصيدة، وخصوصًا عندما نلحظ برهانًا آخر، وهو أن المدينة "تتميز" بعرضية الزمن"[٣]، حتى الموتى فيها ليسوا سوى "ضيوف" على المقبرة، فلا غرو إذن أن نرى هذه الكلمة "ضيوف" تستخدم مرتين في الجزء الأول، أي أكثر من كل ما عداها.

إن الطبيعة والبساطة في الجزء الثاني من القصيدة مرادفان للاستمرار والبقاء، وفي مقابل أشجار السنديان فوق المقابر تنبعث مجموعة كاملة من العلامات التي لا تخلو من مغزى: "التصنع – الطبيعية"، "الحقارة – العظمة"، ولكن من بين هذا جميعه ينبغي أن نميز علامة واحدة: الشجرة، ذلك الرمز الثقافي والأسطوري للحياة (خصوصا شجرة السنديان، رمز البقاء)، من ثم تنبثق رمزية البقاء باعتبارها علامة للحياة وليس للموت، وينبثق عالم القدم والأساطير، وينبثق ذلك المعنى الهام في فكر بوشكين، وهو أن الحاضر ليس سوى حلقة وصل بين الماضي والمستقبل.

بيد أن وحدة النص الماثل لا تتحقق بمجرد المقارنة بين شطريه فيما بينهما، بل وتتحقق بعدم انفراديته ضمن منظومة النصوص المعلومة لنا، فنحن نستقبل القصيدة كوحدة متكاملة، لا لأنها كذلك وحسب، بل ولأننا نعرف سواها من القصائد، ومن ثم نعاملها على ضوئها.

وفي حالتنا هذه فإن ذلك المعنى يحدد قيمة الخواتيم، فمعرفتنا بالعديد من النصوص الشعرية ينتج في واعيتنا نمطًا لما يمكن أن ندعوه بالقصيدة الكاملة المتكاملة، وعلى ضوء تصورنا للمعالم الضرورية لذلك التكامل فإن البيت الأخير شبه المقطوع:

تتمايل في حفيف..

يمتلئ بالكثير من المعاني: معنى اللاتمام، عدم إمكانية التعبير بوساطة الكلمات عن عمق الحياة، لا نهائية دفق الوجود، نفس هذه الذاتية التي لا مفر منها في التأويل تدخل في صميم بنية النص، وهي مستهدفة الرؤية من البداية.

إن صور الشاعر وأشجار السنديان الشامخة فوق القبور (وأشجار السنديان رمز الحياة) تؤطر اللوحتين المقارنتين لكلتا المقبرتين، ومن ثم يتجلى الموت كبداية متكافئة القيمة، فهو كظاهرة اجتماعية قد يكون منفرًا، ولكنه يمكن – في الحقيقة – أن يكون رائعًا، ومن حيث هو تجل للخلود فإنه ليس نقيضًا للحياة بقدر ما هو مرادف لها في مجراها الحقيقي.

هكذا تكشف وحدة البنية في النص عن مضمون يندرج – بدوره – في جدل وتوتر مع مدلولاته اللغوية المحضة: الحديث عن مكان الموت، أي المقبرة، والحديث عن نمط الحياة، والحديث عن الوجود، كل ذلك ينخرط في إطار من التوتر المتبادل، ليخلق في جملته "القيمة اللامتكررة" للنص الشعري.

الهوامش

١- القصيدة إحدى قصائد بوشكين المتميزة، وفيها من الاقترانات اللغوية والتركيبية ما لا يتسنى إدراكه إلا في الأصل، وقد يكون في تحليل المؤلف لهذه الاقترانات ما يعين على بعض الإحساس بها. (المترجم)

٢- أغلب الظن أن الكاتب هنا يشير إلى الأديب الإنجليزي جون بينين Binyan صاحب الرواية المشهورة "رحلة الحاج The Pilgrim's Progress" عام ١٦٧٨ (المترجم)

٣- يعني المؤلف بعرضية الزمن أن كل شيء في المدينة مؤقت وسريع وزائل. (المترجم)

النص والنظام

إن ما تناولناه من مبادئ يتيح اكتشاف ما في النص – عند تحليله – من بنية داخلية، وما يتمتع به من تنظيم، وما يسوده من علاقات، وخارج هذه الثوابت البنائية المميزة لنص ما لا يمكن أن توجد أفكار العمل الإبداعي أو شبكة دلالاته.

ورغم ذلك فإن النظام System لا يعني النص، قد يستخدم النظام في ترتيب النص، وقد يكون بمثابة مفتاح الشفرة له، ولكنه لا يمكنه، بل وليس مفروضًا فيه، أن يكون بديلًا للنص، من حيث إن ذلك الأخير مشروع يتلقاه القارئ تلقيًا جماليًّا، ومن هنا فإن من الخطأ أن يتوجه النقد باللوم إلى نظام تحليل نص ما لأن هذا النظام لم يستطع أن يكون بديلًا للانطباع الجمالي المباشر عن العمل الفني، مثل هذا خطأ لأن العلم في الأساس لا يمكن أن يكون بديلًا عن النشاط الإبداعي التطبيقي، وليس مطلوبًا منه أن يكون كذلك، إنه يكتفي بمجرد تحليله.

في العمل الفني تبدو علاقة النظام system بالنص أكثر تعقيدًا مما هي عليه في النظم الإشارية غير الفنية، ففي اللغات الطبيعية نرى النظام يخطط النص، كما نرى النص بدوره تعبيرًا محددًا عن النظام، أما العناصر النصية غير النظامية فلا تحمل أي معنى بالنسبة للقارئ، وتظل ببساطة خارج دائرة ملاحظته، ومن هنا فإننا – على سبيل المثال – لا نكاد نفطن إلى أخطاء الطباعة أو فلتات القلم، دون محاولة خاصة، وشريطة أن تكون هذه الفلتات، وبمحض المصادفة، غير منتجة أيًّا من المعاني الجديدة، وبالمثل فإننا يمكن ألا نلاحظ بأي نوع من الخطوط، وعلى أي ورق طبع الكتاب الذي نقرأه، هذا إذا لم يكن لهذا أو ذاك قيمة في النظام الإشاري للنص (كأن يكون ورق الكتاب قد اختير من بين عديد من الخيارات، لا تقل بحال عن خيارين، أو أن يكون حجم أو شكل الحروف مقصودًا به الإعلام عن قيمة أو نوع أو

عنوان الكتاب، أو عن قواعد وظروف النشر، أو عن تاريخ الطبع، في كل هذه الحالات ينبغي أن نتنبه إلى تلك النواحي التي لم نكن لنتنبه إليها لو أن ناشر الكتاب لم يكن أمامه خيار آخر، أو كان اختياره بمحض المصادفة). وفي النصوص غير الفنية فإن الخروج على النظام يعتبر من قبيل الأخطاء التي تؤدي إلى الاستبعاد، وفي حالة ما إذا كان الخطأ يفضي – ولو بصورة عفوية – إلى ظهور معنى جديد (كأن تنبثق عن الخطأ الطباعي كلمة أخرى) فإن عملية استبعاده تضحي أكثر حسمًا، وهكذا فإن آلية التنظيم تمارس علمها عند كل انتقال للمعلومة من مؤلف النص إلى المتلقي.

أما في النصوص الفنية فالوضع يختلف بصورة جذرية، بحكم الطبيعة الخاصة جدًّا لمعمار العمل الفني من حيث هو نظام إشاري، ففي العمل الفني يمكن لأي انحراف – مثله في هذا مثل أي التزام – عن النظام البنائي للنص أن يكون ذا مغزى، وإن كان الوعي بهذه الحقيقة لا ينبغي أن يدفعنا إلى الاعتراف بصحة ما يزعمه بعض المؤلفين، حين يدفعهم الإيمان بغنى النص الأدبي، ورحابة مداه، وحيوية حركته، إلى نتيجة مؤداها رفض المناهج البنائية ورفض المناهج العلمية في تحليل العمل الفني بعامة، بحجة أنها تخنقه، بل وإنها ليست مؤهلة لاستيعاب كل حيويته وثرائه.

وحتى تلك التوصيفات التخطيطية للملامح البنيوية العامة لهذا النص أو ذاك، تساعد على فهم خصوصية النص وتميزه أكثر مما يساعد على ذلك تكرار الحديث عن تلك الخصوصية أو ذلك التميز، بحكم أن الانحراف عن النظام أو الخروج عن القاعدة – كحقيقة فنية – لا يوجد إلا حيث توجد قاعدة ما يتم على أساسها وفي ضوئها ذلك الانحراف، فحيث لا تكون قواعد، لا يمكن أن يكون ثمة انحراف عنها، وبالتالي لا يتحقق ذلك التميز الخاص، وما ينطبق في هذا الصدد على العمل الفني، ينطبق كذلك على سلوك الإنسان، كما ينطبق على أي نص ذي طبيعة إشارية، كائنًا ما كان، حتى عبور الشارع من غير المكان المقرر لذلك يمكن أن يكون حقيقة دالة على السلوك الشخصي إذا ما أخذت بعين الاعتبار تلك القواعد المحددة المنظمة لسلوك عامة الناس، وحين نقول إن قراءة جمهرة النتاج الأدبي لهذا العصر أو ذاك

يتيح – عن حق – تقدير عبقرية هذا الأديب العظيم أو ذاك، فإننا في الحقيقة نضع في اعتبارنا الآتي: أننا حين نقرأ لأدباء هذا العصر أو ذاك فإننا – وربما دون وعي – نثقف القواعد الضرورية لفن تلك الحقبة، وفي هذه الحالة لا يعنينا كثيرًا أن يكون ما ثقفناه عن طريق أعمال تقعيدية معينة لمنظري فن تلك الحقبة التي تهمنا، أو أن يكون ذلك من خلال وصف علمائنا المعاصرين، أو أن يكون – أخيرًا – من خلال قراءتنا المباشرة للنصوص فيما يسمى "بالانطباع القرائي". وفي كل الأحوال ستتمثل في وعينا منظومة من القواعد المعنية لإبداع النصوص الفنية في حقبة تاريخية محددة، إن هذا يمكن مقارنته بقضية تعلم اللغة، فتعلم اللغة الحية يمكن أن يتم باستغلال أوصافها المميزة لها، كما يمكن أن يتم بطريقة عملية، ومن خلال السماع والاستعمال والمحادثة التطبيقية، وفي اللحظة التي يستوعب فيها المتكلم لغة ما، تتمثل في واعيته قواعد الاستعمال الصحيح لها، سواء تجلت هذه القواعد في شكل منظومة من التعليمات المصوغة في قالب أجرومية اصطلاحية، أو كانت بمثابة جماع التجربة اللغوية للمتكلم.

إن تصورنا للأصول الفنية لعصر ما يكشف أمامنا ما هو خاص في مكونات الكاتب، وحتى هؤلاء الذين يؤكدون أن جوهر العمل الفني يند عن أي تأطير دقيق، تراهم حين يتأهبون لدراسة هذا النص أو ذاك يجدون أنه لا مناص من حتمية استخلاص ما هو عام في الحقبة المدروسة، مما يتعلق بطبيعة الجنس أو الاتجاه الأدبي، وكل الفرق يكمن في أنه في ظل قلة الاحتكام إلى المنهج وغلبة النزعة الانطباعية، وعدم تكامل المادة المتمثل بها فيما يسمى "بالخاص – اللامتكرر"، قد لا تتجلى الظواهر النمطية في اللغة الفنية إلا بصورة جزئية والعكس صحيح.

وهكذا فإن المعنى في النص الأدبي ينبثق، ليس فقط من تطبيق القواعد البنائية المعينة، بل وينبثق كذلك من خلال الانحراف عنها، كيف يمكن أن يحدث هذا؟ إن إمعان النظر في هذه القضية أمر معقول تمامًا، طالما أنها ومن أول نظرة، تصطدم بأساسيات نظرية "المعلوماتية". وفي حقيقة الأمر، فإننا نتساءل: ماذا تعني إمكانية حل شفرة نص ما باعتباره رسالة؟

يمكن أن يتصور المرء هذه العملية على النحو البسيط التالي، فأعضاء الحساسية تتلقى دفقًا مستمرًا من المؤثرات (كالسمع الذي يتلقى الموضوعات السمعية ثم يحللها تحليلًا عضويًّا صرفًا) التي يضفي عليها الوعي منظومة معينة من التعارضات البنائية تتيح بدورها إمكانية المطابقة بين مختلف العناصر ذات الطابع الصوتي من ناحية، والعناصر الدلالية للغة على تنوع مستوياتها الصوتية والاشتقاقية والمعجمية من ناحية أخرى، أما أجزاء الكلام التي لا تتوافق وقواعد بنائية بعينها (كالصوت الواقع بين اثنين من فونيمات اللغة) فإنها لا تفضي إلى إنتاج أوضاع بنائية جديدة، كما لا تفضي إلى إنتاج فونيمات جديدة لم تكن موجودة في اللغة ذات العلاقة، حتى وإن كانت هذه الفونيمات ممكنة في لغات أخرى، فالصوت الذي يحتل موقعًا وسطيًّا بالنسبة للمنظومة الفونيمية في لغة ما إما أن ينداح في هذه الوحدة الصوتية (الفونيم) أو تلك باعتباره أحد تجلياتها، والفارق بينهما حينئذ غير جوهري، وإما أن يحمل على أنه نوع من الضجيج، وهو في هذه الحالة – أيضًا – ليس صوتًا لغويًّا على الحقيقة، الأمر الذي يتفق بدقة مع أصوليات عملية حل شفرة النص، وهكذا يمكن القول بأنه من الأمور العادية جدًّا في العمل الفني أن يؤدي الانحراف عن القاعدة إلى خلق دلالات جديدة، على الرغم من تعارض ذلك مع نظرية "المعلوماتية" واقتضائه لإيضاحات إضافية.

بيد أن هذا التعارض بين الطريقة الفنية والقواعد العامة للعلاقة بين النص والشفرة ليس إلا تعارضًا وهميًّا في هذه الحالة، فقبل كل شيء، ليس كل انحراف عن القاعدة البنائية المفترضة بمولد لدلالات جديدة، ففي بعض الحالات يكون شأن الانحراف كشأنه في حالات مماثلة في نصوص غير فنية، فمن أين – إذن – ينبثق هذا الفارق بين الانحراف عن القواعد المتبعة، والذي نعتبره نقصًا في النص وعيبًا آليًّا فيه، والانحراف الفني، ذلك الذي يرى فيه القارئ معنى جديدًا؟ ثم لماذا، في بعض الأحوال، يبدو العمل الفني التام كما لو كان مقطوعة لم تتم، على حين تبدو المقطوعة في حالات أخرى كما لو كانت عملًا فنيًّا متكاملًا؟

ربما كان لهذه الزاوية من النص الفني صلة ببعض الخصائص الجذرية المميزة لتأويل العمل الفني بعامة، من حيث هو خيار من بين تأويلات عديدة متاحة، فالنص العلمي ينزع إلى وحدة الدلالة، ومضمونة يمكن أن يقاس باعتبار ما فيه من صواب او خطأ، صدق أو كذب، أما النص الفني فيخلق من حول نفسه هالة من التغيرات الممكنة، الرحيبة – أحيانًا – إلى حد كبير، وفضلًا عن ذلك فإنه كلما كان النتاج أكثر عمقًا وأغزر دلالة وأطول حياة في ذاكرة الإنسانية، كلما تنوعت فيه اجتهادات التأويل، إن من قبل القراء، وإن من قبل جمهرة النقاد.

وإذ ينجلي النص الفني – من ناحية – عن هذا النحو من المرونة الحركية، فإنه يتكشف – من ناحية أخرى – عن قدرة على الصمود والرسوخ لا حد لها، فهو ذو طاقة على مقاومة أي تحريف آلي يتعرض له، بحيث يجتذب إلى حقل الدلالة ما لم يكن ليدرك من قبل، فالأيدي المقصوفة لتمثال "فنيراميلوسكي"، والأصباغ الباهتة على سطح اللوحة من جراء الزمن، وعدم ووضح الكلمات في الأشعار الأثرية –كل ذلك يعتبر أمثلة واضحة لغلبة التحريف والفساد على المعلومة، كما يمثل عائقًا في قناة التوصيل بين مرسل الرسالة ومتلقيها، ولكنه – في ذات الوقت – يضحي وسيلة لخلق دلالة فنية جديدة، قد تبلغ من الأهمية إلى حد أن تجديد النص الفني في هذه الحالة أو إعادة ترميمه يصبح هو والتخريب الثقافي على قدم المساواة، ممثلًا بذلك ضربًا من العدوان على النص. (من المعروف في تاريخ الثقافات أن عملية الترميم – بالذات – كثيرًا ما اعتبرت شكلًا من أشكال استئصال القيمة الثقافية، وفي هذا المقام ينبغي التمييز بين الترميم والمحافظة التي تستهدف الإبقاء على الأثر، ومن المفهوم بداهة أن ما قلناه لا ينطبق على كل ترميم، فمن الترميم ما يمثل في أصوله ضرورة، وما يعتبر طريقة – ولو أنها خطيرة – للحفاظ على التراث الثقافي). وأوضح الأمثلة على هذا "أناكرينينا"[١]: مجرد بقعة اعتباطية على نسيج توحي إلى الفنان بوضع الشخصية، ومن ثم تصبح وسيلة من وسائل التعبير الجمالي.

وطاقة النص الفني على أن يجتذب إلى دائرته ما يحف بها، ويوظفه لحمل

المعلومة، طاقة عجيبة حقًا، وهو يتفاعل مع النصوص المناظرة (حتى ولو بطريقة آلية بحتة) منخرطًا وإياها في قرن دلالي واحد، ومن هنا تتولد إشكالية تكوين المجموعات أو الجمل الفنية، بدءًا من مجموعة المختارات أو التقويم الشعري أو الألبوم الفني، باعتبار أي من هذه وحدة بنائية، وانتهاء بعلاقة اللوحات المختلفة حين تندرج في عرض فني واحد، أو في جمل ذات معمار فني واحد.

هنا تنبعث بعض القوانين الخاصة "بالانسجام" و"التنافر"؛ ففي عدد من الحالات يبدو كما لو كانت النصوص المختلفة تنضوي – وعن قصد – في نسق، مكونة كلًا بنائيًا، وفي حالات أخرى تبدو هذه النصوص وكأن كلًا منها لا يلحظ الآخر، أو أنها – فقط – مؤهلة لأن يصدع بعضها بعضًا، وفي هذا الصدد يبدو مهما جدًا أن نلاحظ أيًا من تلك المدن التي عمرت زمنًا طويلًا، إذ يمكن – على سبيل المثال – أن نرى في مدينة مثل "براغ" كيف ينتظم النسق القوطي، مع نسق عصر النهضة، مع نسق الباروك، كل ذلك في قوام عضوي واحد، وأحيانًا في حدود مبنى معماري واحد، ويمكن أن نسوق – فوق ذلك – أمثلة من آيات العمارة في القرن العشرين، وكيف أنها تتفاعل مع سياقها أحيانًا، وتنحرف عنه في أحيان أخرى.

غير أن هذه الخصائص المحيرة للنص الفني لا تدل بصفة حاسمة على انقطاع صلته بأية تنسيقات بنائية لها صفة العموم، بل إن الأمر على العكس من ذلك تمامًا.

فبخلاف النصوص غير الفنية، نرى النتاج الفني يرتبط بعديد من الشفرات التعبيرية، لا بواحدة فحسب، والخاص فيه ليس خارج النظام، بل هو متعدد الأنظمة، وكلما اندمج هذا "المدماك" المعماري أو ذاك في مقدار أكبر من الشفرات البنائية كان معناه أكثر خصوصية، والنص نفسه حين يدخل في "لغات" مختلفة لثقافة واحدة يتكشف – بدوره – عبر مستويات مختلفة، ومن ثم يصبح داخل النظام ما كان خارج النظام، والعكس، ولكن هذا جميعه لا يعني حرية مطلقة بلا حدود، ولا يعني ذاتية بلا ضفاف، الأمر الذي يراه البعض خاصية للفن، إن طاقم النظم الشفرية الممكنة يمثل – في الواقع – الجوهر المميز لحقبة ما، أو ثقافة ما، وهو يمكن، بل

يجب، أن يكون موضوعًا للدراسة والتحليل.

وتوفر لغتين – على الأقل – فنيتين مختلفتين بفك شفرة النتاج الفني، وما ينبثق عن ذلك من جدل دلالي تتبلور حدته في قيامه أساسًا على ازدواجية ما هو واحد في الأصل – بمعنى أن النص الواحد يفسر بطريقتين اثنتين، وأن كلا معنييه يصبحان محورين لذلك الجدل – كل ذلك يمثل الحد الأدنى لقراءة النص باعتباره عملًا فنيًا، هذا وإن كان العمل الفني يتكون – في واقع الحياة – بوصفه ثلة معقدة ومتنوعة من الرموز تفعم النص بالحياة، وبالدلالات العديدة.

وعلى هذا النحو فإن العلاقة بين النص والنظام في العمل الفني ليست في مجرد كون الأول تحقيقًا آليًا لبنية تجريدية تتجسد في مادة معينة، بل هي على الدوام علاقة صراع، وتوتر، وجدل.

وليس تحول النص برمته من نظام إلى نظام آخر، هو المنبع الوحيد لخاصية التوتر البنائي الداخلي التي تمثل محور الارتكاز في حياة العمل الأدبي، فثمة حالة لا تقل عن تلك أهمية، فيها تنبني أجزاء النص المختلفة طبقًا لقوانين بنائية مختلفة، هذا على حين تتحقق القائمة التبادلية (Paradigm) المتاحة من الشفرات، بدرجة مختلفة من التوتر، عبر تلك الأجزاء المختلفة من النتاج الفني.

هكذا نرى ب. أ. أوسبينسكي وهو يتناول بالتحليل بنية الأيقونة (النص الفني التشكيلي) يقرر بطريقة دامغة أن محور النص التشكيلي وحوافيه تخضع لتأثير أنماط عديدة من المنظورات الفنية، أما طبيعة التجلي الفني لهذه اللوحة أو تلك فتتحدد طبقًا لمكانها من مؤشرات مثل محور البنية أو حواشي اللوحة، كذلك ندين لنفس الباحث بملاحظة أخرى نرى طبقًا لها أن شخصيات العمل الأدبي، رئيسية وثانوية، تنبني – أحيانًا – وفق أنظمة فنية مختلفة، وليس وفق قاعدة واحدة، ويمكن أن نسوق من نظرية "السينما" عديدًا من نماذج حالات تتبدل فيها القواعد البنائية باعتبارها أصولًا للإبداعية الفنية للنص، إذ إن ذلك الأخير – النص – بوساطة طائفة من

الإشارات يثير في ذهن القارئ أو السامع نظامًا معينًا من الشفرات سرعان ما يعمل على فض مغاليق الدلالة، غير أننا، وعند نقطة معينة في العمل الفني، قد نبدأ في الإحساس بأن التطابق بين النص وشفرته قد تصدع، وأن الشفرة قد توقفت عن العمل، وأن النص هو الآخر لم يعد يستجيب لها، وحينئذ يكون على المتلقي أن يهتدي بعلامات إشارية جديدة، وأن يستمد من مذخوره الثقافي أي نظام جديد، أو أن يقوم بنفسه بتشكيل شفرة لم تكن معروفة له من قبل.

وفي تلك الحالة الأخيرة تندرج في النص إشارات ملفوفة إلى الكيفية التي يحدث بها هذا، الأمر الذي يترتب عليه أن النص لا تفض دلالته بشفرة أو شفرات متزامنة، بل يتعاقب الشفرات التي تتولد من العلاقة فيما بينها تأثيرات دلالية إضافية، ويمكن – إلى حد ما – تسجيل مثل هذا التعاقب في حقبة مبكرة، ففي المختارات والمجموعات الشعرية لحقبة القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر نرى المجموعة تتوزع إلى أجزاء، فمنها جزء للقصائد، وآخر للمراثي، وثالث للرسائل، وغيرها، وكل جزء يعول على نظام خاص يمكن تقويم النص طبقًا له، ولكن المجموعة ككل هي وحدها التي تسمح بوجود أنماط معينة من مثل تلك التعاقبات، وبالإضافة إلى ذلك يمكن أن توجد حالة من التواليات الحرة التي تسمح بتبدل أنماط الأنساق البنائية وأجزاء النص طبقًا لمعماره البنائي الخاص.

إن تغير قواعد الأنساق البنائية يمثل أقوى وسيلة لتقليل حجم اللغو في النص الفني، إذ ما يكاد القارئ يكيف نفسه مع توقع معين، ويضع لنفسه نظامًا ما للتنبؤ بما لم يقرأه بعد من أجزاء النص، حتى تتغير القاعدة البنائية، مخادعة كل توقعاته، ومن هنا يكتسب ما كان لغوًا وفضولًا قيمة إعلامية في ضوء البنية المتغيرة، ولا شك أن هذا التوتر بين بنيات مختلف أجزاء العمل يرفع إلى حد كبير حجم معلوماتية النص الفني بالقياس إلى كل النصوص الأخرى.

هذا، واختلاف المعيار الذي يناط به التنسيق الفني للنص أحد أكثر القوانين الفنية انتشارًا، وهو يختلف باختلاف الحقب التاريخية، وطبقًا لتفاوت الأساليب

والأجناس الأدبية، ولكنه يتجلى، وعلى الدوام، وبصورة أو بأخرى، هكذا، وعلى سبيل المثال، يبدو لأول وهلة عند قراءة "بولتافا" لبوشكين أن ثمة قسمين في النص، بنى كل منهما بطريقة مختلفة عن الآخر، فكل ما له علاقة بموضوع الحي بين "مازيبا" و"ماري" يرتبط – كما أوضح ذلك ج. أ. جوكوفسكي – بالتقاليد الفنية للقصيدة الرومانتيكية الروسية، أما كل اللوحات والمشاهد الحربية فإنها تعكس أسلوبيات القصيدة في عصر "لومانوسوف"، بل وتعكس – أوسع من ذلك – ثقافة ذلك العصر برمته (لاحظ الباحثون انعكاس تأثير فن الموازييك لتلك الحقبة على النص). وقد كشف جوكوفسكي النقاب عن القصد إلى ذلك الصراع الأسلوبي في بحثه المعروف عن "بوشكين وإشكاليات الأسلوب الواقعي".

ومن الجوهري بالنسبة لنا أن نؤكد أن صراع الأبطال في ذلك العمل، وما يعبرون عنه من نزعات فكرية، كل ذلك قد بني على شكل توتر أو جدل بين بيتين فنيتين، كل منهما لا تتجلى إلا في مقابل الأخرى وفي ضوئها، وهذه الطريقة الأسلوبية الجديدة تهدم آلية التوقع لدى القارئ، وتقلل – إلى حد كبير – من فائض النص.

في رواية "الحرب والسلام" لتولستوي تتحرك مجموعتان مختلفتان من الأبطال، لكل منهما عالمها الخاص في عملية التنميط الفني. غير أن "تولستوي" يبني معمار روايته بحيث يصب هذان الرافدان المتوازيان في مجرى واحد، فهو يوزع فصول روايته المختلفة ضمن سلسلة فنية واحدة، بحيث تتناوب مشاهد العمليات الحربية مع المشاهد المنزلية، والأحداث التي تدور داخل مقار القيادة مع تلك التي تحدث على الجبهة، وتلك التي تحدث في المدن مع تلك التي تحدث في الريف، كما تتبادل المشاهد التي يشترك في أحداثها شخص أو اثنان، مع غيرها من المشاهد الجماهيرية، كذلك يتغير موقف المؤلف من حجم ما يصوره على نحو لا يقاس التعبير عنه إلا بما يلاحظ في لغة السينما من تعويل على المنهج والتخطيط.

ولكن استبدال النموذج البنائي بقطبه النقيض لا يحدث باستمرار، فكثيرًا جدًّا ما يكون البديل مجرد "آخر"، وفي الحالتين فإن هذا التغير الدائب في العناصر

المختلفة للغة الفنية يستتبع أداءً دلاليًّا عالي القيمة، وقد يبدو في المعمار الفني المتوازن ضرب من الآلية، ومع ذلك فإنه يتكشف – حين يتكشف – لا بحسبانه خيارًا واحدًا، بل باعتباره نموذجًا بنائيًّا انتقاه المؤلف عن وعي، ومن هنا يستمد بالتالي قيمة دلالية.

وبالمثل نلاحظ ظواهر مشابهة في حقل الشعر الغنائي، رغم أنها تتجلى في هذا الحقل على نحو مختلف، ففي ديوان شعر فيكتور هوجو – على سبيل المثال – الموسوم "عام كئيب" (١٨٧٢ م) نجد قصيدة بعنوان "موتانا". وقد قسم الشاعر بنفسه هذا النص إلى قسمين عن طريق الفراغ الفاصل بينهما، في الأول منهما يندرج ثلاثة وعشرون بيتًا، تسبق الفراغ المشار إليه، وفي الثاني بيت واحد، والجزء الأول مخصص لتفاصيل كريهة ومرعبة يصف بها الجثث المتعفنة للموتى من الجنود: "ماؤهم عبارة عن مستنقع مفزع"، "الحدأ الكريه ينقر في بطونهم المبقورة"، "مقززة، معقوفة، سوداء.."، "جماجمهم شبيهة بالحجارة الصماء.."، وهكذا!!

إن كل سطر شعري جديد يرسخ الإحساس بتوقع كل ما هو كريه، كل ما يوحي بالتنفير والتقزز، وما يبعث على الرغب والحسرة، ولكن ما إن يتبلور لدى القارئ هذا الإحساس فيظن أن بمكنته التكهن بما سيأتي، وأنه قد فهم خيبة المؤلف حتى ليستطيع التنبؤ بما سيلي، حتى يفجأه "هوجو" بتلك الوقفة التي يقول عندها: "إنني لأغبطكم، أيها الصرعى من أجل الوطن"، وقد بنى هذا البيت الأخير بطريقة مختلفة تمامًا فيما يخص نظام العلاقة بين "الأنا" و"النحن"، أو بين "الأدنى" و"الأعلى"، اللذين يتبادلان مكانيهما، الأمر الذي يضطرنا إلى العودة مرة أخرى إلى القسم الأول من القصيدة نفسها لنعيد قراءته من جديد في ضوء ما تكشف من قيم جديدة، وهكذا يتولد لدينا ضرب من الجدل المزدوج: ففي البداية جدل بين البنيتين الدلاليتين المختلفتين لكل من القسم الأول والقسم الثاني في القصيدة، ثم بعد ذلك جدل (قل صراع) بين إمكانات مختلفة للتأويل، بين قراءتين للجزء الأول بالذات.

إن تناوب الكوميدي والتراجيدي في أعمال شكسبير، والتعاقب المعقد لأنماط

من الإجراءات الفنية غير المشاهد العديدة في "بوريس جدونوف"[٢]، وظاهرة المراوحة بين الأوزان داخل النص الواحد، تكل الظاهرة التي ازدهرت في الشعر الروسي بعد "كاتينين" باعتبارها إحدى الوسائل التعبيرية، هذه وسواها من ضروب الانتقال من أصوليات بنائية إلى أخرى ضمن عمل فني واحد، ليست إلا مظاهر متنوعة لنزعة واحدة، هي النزعة إلى تحقيق قدر ممكن من "المعلوماتية" في النص الفني.

الهوامش

١- هي رائعة الكاتب الروسي الأشهر ليف تولستوي (المترجم).

٢- أحد أعمال الشاعر الروسي المبدع ألكسندر بوشكين (المترجم).

الحسن والرديء في الشعر

مفهوم "الحسن" و"الرداءة" في الشعر مفهوم ينتمي إلى أكثر المقولات حظا من الفردية والذاتية، ومن ثم فإنه مفهوم يثير قدرًا كبيرًا من الجدل، وليس محض مصادفة أن نرى منظري القرن الثامن عشر يستعملون – أيضًا – مفهوم "الذوق"، ذلك المزيج المعرفي المعقد، الجامع بين العقل والوجدان والموهبة الفطرية.

كيف يتجلى "الحسن" و"الرديء" في الشعر من وجهة نظر المقاربة السيميولوجية البنائية؟

لا بد، قبل كل شيء، من التأكيد على وظيفة هذين المصطلحين ونسبيتهما من الناحية التاريخية، فما يبدو "حسنًا" في حقبة تاريخية، قد يبدو "رديئًا" في حقبة أخرى، ومن وجهة نظر مختلفة، "فتورجينيف"، ذلك الكاتب ذو الأحاسيس الشعرية المرهفة، كان يعجب ب "بينيديكتوفي"[١]، أما "تشير نيفيسكي" فقد كان يحسب "فيتا"[٢]، وهو أحد الشعراء الذين كان يحبهم "تولستوي"، نموذجًا للهذر، مفترضًا أنه لا يقارن به في خوائه إلا هندسة "لوباتشيفسكي". وإذن فإن تلك الحالات التي يبدو فيها العمل الشعري جيدًا من وجهة نظر، ورديئًا من وجهة نظر أخرى، هي من الكثرة بحيث ينبغي ألا نحسبها حالات استثنائية، بل هي عادية.

وإذن، فما الاعتبار الحاكم في هذا المقام؟ من أجل أن نفهم هذا لا بد من أن نضع في اعتبارنا الحقيقة الآتية: وهي أننا تناولنا الشعر من حيث هو نظام سيمولوجي (علامي)، وحددناه بناء على ذلك بحسبانه لغة ذاتية، ولكن بين اللغة الفنية واللغة الأولى – اللغة الطبيعية – فارقًا جوهريًّا، فإن تتكلم جيدًا باللغة الروسية معناه أن تتكلم بها بطريقة "صحيحة"، أي أن تستعملها طبقًا لقواعد معينة، أما أن "يجود" إبداعك الشعر، وأن "يصح" إبداعك إياه، فأمران مختلفان، أحيانًا يقتربان، وأحيانًا

يفترقان، وإلى حد كبير، وأننا لنعرف السبب في هذا، ذلك أن اللغة الطبيعية واسطة لنقل المعلومة، ولكنها في ذاتها، ومن حيث هي، لا تحمل المعلومة، فنحن حين نتحدث اللغة الروسية نستطيع أن نعرف كمًّا لا نهائيًّا من المعارف الجديدة، ولكن المفروض أننا نعرف اللغة الروسية إلى درجة أننا لم نعد نلاحظها، ومن ثم ليس محتملًا، في الظروف العادية للكلام، أن يقع من الناحية اللغوية ما لم يكن متوقعًا، أما في الشعر فالأمر يختلف، إذ إن بنية القصيدة ذاتها "إعلامية" informative، وينبغي أن نتلقاها على الدوام بطريقة غير آلية.

إن هذا يحدث بالطريقة التالية، فكل مستوى شعري –كما حاولنا تقريره – ذو طبقتين، ومن ثم يخضع في ذات الوقت لما لا يقل عن نظامين غير متطابقين من القواعد، وتحقيق هذه الطائفة من تلك القواعد يؤدي بالضرورة إلى الانحراف عن الأخرى.

ومعنى ذلك أن الكتابة الجيدة للشعر تعني كتابة الصحيح واللاصحيح في وقت واحد. أما الشعر الرديء، فهو ذلك الذي لا يحمل معلومة على الإطلاق، أو يحملها ولكن بقدر جد ضئيل، وإن كانت المعلومة بدورها لا تنبثق إلا حينما يكون النص غير قابل للحدس أو التخمين مقدمًا، وبالتالي يجب على "الشاعر" ألا يمارس مع "القارئ" لعبة الضرب من تحت لتحت، على اعتبار أن علاقتهما على الدوام هي علاقة توتر وصراع، وكلما كان هذا التوتر أكثر حدة، كان ما يربحه القارئ من انكساره في هذا الصراع أكثر غنى، والقارئ يقترب من قراءة النص الشعري وهو مزود بمزيج من الأفكار الفنية وغير الفنية، وهو يبدأ قراءته من حيث توجد تلك التوقعات المنبثقة من خبراته الحية وخبراته الفنية، والتي يثيرها لديه اسم الشاعر، وعنوان الكتاب، وأحيانًا حتى غلاف الكتاب وطبعته!!

ويأخذ المبدع في اعتباره ظروف ذلك الصراع، فيتحسب لتوقعات القارئ، وأحيانًا يستثيرها عن عمد، وهكذا فإننا حين نتعرف في النص الشعري على واقعتين من نمط ما، وعلى القاعدة التي تنظمهما، فإننا نبدأ على الفور في توقع الثالثة والرابعة

وهلم جرا، فالشاعر الذي يسوق إلينا، وعلى مختلف الأصعدة، ضروبًا من الإيقاع[٣]، يحدد لنا بالتالي طبيعة توقعاتنا، وبدون هذا لا يمكن للنص الشعري أن يغدو قنطرة بين المبدع والقارئ، بل ولا يتسنى له تحقيق وظيفته الاتصالية، ومن ناحية مقابلة، فإن توقعاتنا إذا بدأت تتحقق بالكامل واحدًا تلو الآخر فإن النص يصبح خاويًا من الناحية الإعلامية.

من هنا نستنتج الحقيقة التالية، وهي أن الشعر الجيد، الشعر الذي يحمل بلاغًا شعريًّا، هو ذلك الشعر الذي يتواكب فيه المتوقع واللامتوقع في وقت واحد، أما فقدان الأصل الأول (المتوقع) فإنه يجعل النص عديم المعنى، على حين أن فقدان الأصلي الثاني (اللامتوقع) يجعله عديم القيمة.

لننظر نموذجين للمحاكاة الهجائية يوضحان لنا معنى فقدان كلا الأصلين، أولهما يتعلق بفقدان العنصر الأول، وهو عبارة عن أمثولة منظومة كتبها ب. أ. فيازيمسكي بعنوان "شراهة"، وهو يحاكي بها – هجائيًّا – إحدى قصائد د. أ. خفستوف. إن عمل فيازيمسكي يعتبر ابتعاثًا عبقريًّا لشعر رديء (يقصد شعر خفستوف)، ومن ثم فهو – بمعنى ما – نص شعري جيد، ولكن ما يعنينا الآن ليس ما به كان هذا النص جيدًا، بل بأية صورة أعاد فيازيمسكي بعث آلية شعر رديء:

واحد فرنسي

راح يزدرد البطيخ

ورغم أنه مركيز فرنسي

فإنه يتمتع بذوق روسي

وفي التهام الحلو لا يتمهل كثيرًا.

ريفي قفز إلى شجرة

وبملء شدقيه راح يقشر ثمرة منها.

أو لنقل ببساطة إنها ثمرة برقوق أسود روسي:

معنى هذا أنه في حبه غير سعيد

حمارة ضربت ببصرها

وراحت تنبح "لصوص، لصوص!!"

ولكن أخانا الفرنسي

من يوم مولده وهو غير جبان

والريفي كذلك غير راجل

وعلى الحمارة لم تسقط ولا ثمرة من الجوز

هنا تكمن في الأمثولة تلك الحكمة الدقيقة في ذوقها:

أن السيدة الحمارة

حتى ولو كفت عن النهيق، لن تنقلب أبدا إلى ثعلبة!!

***

إن هذه القصيدة قصيدة رديئة من وجهة نظر فيازيمسكي، وهي رديئة لفراغها من المعنى، وفراغها هذا يتركز في عدم تواؤم أجزائها، في كون كل عنصر فيها لا يمهد لتاليه، بل يرفضه، وكل تالٍ لا يشكل مع سابقه زوجًا يتنسق طبقًا لقاعدة معينة، فأمامنا، وقبل كل شيء طائفة من الإحالات الدلالية: ريفي يقفز إلى شجرة، ولكن، وعلى عكس المتوقع، ليقتطف منها ثمرة، وفيما بعد يذكر أنها ثمرة جوز!! وليس ثمة أية علاقة مشروعة بين شخصيات القصدية – الفرنسي، والريفي، والحمار، الذي يتضح فيما بعد أنه أنثى، بل وأنه "سيدة"!! وهكذا يتحول الموضوع إلى لا موضوع، وهكذا – أيضًا – لا نرى بين الموضوع وبين الخلق، ونعني بالخلق القيمة التي استهدفها المؤلف، أية علاقة صحيحة يمكن إقامتها، فبعد أن يخبرنا المؤلف أن الريفي "راح بملء شدقيه يقشر الثمرة" موضحًا ذلك بقوله: "أو لنقل ببساطة إنها ثمرة برقوق

أسود روسي" (الجمع بين عبارة "ببساطة" و"برقوق أسود" جمع غير متوقع هو الآخر، إذ لماذا يكون البرقوق الأسود أكثر بساطة؟) ختم المقطع بقوله "معنى هذا أنه في حبه غير سعيد"، ومثل هذه الخاتمة لا تكاد ترشحها قيمة خلقية.

وبنفس الدرجة نرى النص ممزقًا من الناحية الأسلوبية، لأن كلمة "تضرب" وكلمة "بصر" لا تشكل نسقًا واحدًا، أما التعامل مع القافية فيمثل بالنسبة للمؤلف قدرًا من الصعوبة يجعل بقية الأنساق تتحطم كلية، ف" الحمار" ينبح، والمعجم الفظ يتحد مع تعبيرات أثرية مثل: "الحكمة الدقيقة في ذوقها". ولو أننا طرحنا جانبًا كل ترتيبات المؤلف التي انبثقت أساسًا من كونه يكتب "محاكاة هجائية"، أو "كلامًا بلغة خفستوف" لاختل النص الشعري.

أمامنا محاكاة هجائية أخرى تبتعث قصيدة تحقق كل قواعد التوقع القرائي، كما تحقق جماع التقاليد المتبعة، تلك هي قصيدة كوزما بروتكوف:

إلى صورتي الشخصية

حين تقابل في الزحام شخصًا

ذا بزة رسمية

مقطب الجبين غامض السحنة

مضطرب الخطوة

مرسل في غير ما نظام

صارخًا

وهو يرتجف باطراد في نوبة عصبية

أتعرف — هذا أنا!

ذلك الذي انتزعوه في شراسة تتجدد

من جيل إلى جيل

ذلك الذي اقتلعوا عنه إكليل الغار

في غير تدبر

ذلك الذي لا يحني ظهرًا طيعًا لأي مخلوق

تعرف — هذا أنا

في فمي ابتسامة هادئة

وفي صدري — أفعى

***

إن القصيدة تتشكل مما كان معروفًا في تلك الحقبة من ملامح خاصة بالشعر الرومانتيكي، وتلبي ما يتوقع القارئ تحققه من نظام ذي قيمة، فالتناقض الأساسي هنا هو بين "الأنا" (يعني الشاعر) — والآخرين، بين انطوائية المبدع واغترابه، وخسة الآخرين وحقدهم، وكل هذا كان من التقاليد ذات المغزى آنذاك، تلك التقاليد التي ينضاف إليها فيلق كامل من الملامح على المستوى التعبيري، وهذا يعني أن النص من حيث هو نتاج فني أصيل عديم الإعلامية، وإن كانت الجرعة الإعلامية ذات الطابع الحكائي الهجائي تتحقق بالإشارة إلى العلاقة بين النص والواقع خارج النص، إن صورة "الشاعر الأبله" داخل النص تتجلى في واقع الحياة نموذجًا للموظف الحصيف، يدل على هذا أن نفس البيت يتوارد عليه البديلان، ففي السطور "ذو بزة رسمية"، وبين السطور "يرتدي ثوبًا رسميًّا"، وكلما كان النص أكثر انطباعًا بتلك الطوابع كانت إشارته إلى معنى الواقع المعيش أغزر دلالة، وإن كانت هذه الدلالة ذات قيمة إعلامية تنبثق من طبيعة المحاكاة الهجائية ذاتها، لا من موضوعها.

بهذه الصورة فإن النصوص الشعرية التي تحقق وظيفة "الشعر الجيد" في هذا النظام الثقافي أو ذاك، هي فقط تلك النصوص التي تحظى بجرعة إعلامية عالية informative، وهذا يعني الجدل مع حاسة التوقع القرائي، يعني التوتر، يعني الصراع، وفي التحليل الأخير يعني إخضاع القارئ لنظام فني أغزر دلالة مما هو معتاد

عليه، وإذ يقنع المبدع قارئه بهذا فإنه يأخذ على عاتقه مهمة المضي به قدمًا، وهذا الإقناع الإبداعي سرعان ما يتحول بدوره إلى تقليد، وهكذا يفقد إعلاميته وهلم جرا. إن التجديد لا يمكن على الدوام في ابتداع الجديد، بقدر ما يكمن في العلاقة الإيجابية مع التقاليد: نعني إنعاش ذاكرة التراث، وفي نفس الوقت عدم انتساخه(٤).

ولأن الشعر الجيد يوجد دائمًا فيما لا يقل عن بعدين، فإن إبداعه فنيًّا بالتدريج من المحاكاة إلى خلق نماذج توليدية أمر صعب، ولهذا فإننا حين نقول: "إن الشعر الجيد هو الذي حمل معلومة، أي لا يمكن التكهن مسبقاً به" فإننا بهذه المقولة ذاتها نؤكد أن: "الشعر الجيد هو الذي يكون محصوله الفني غير متيسر لنا الآن، ثم إن إمكانية هذا المحصول الفني غير قطعية الثبوت".

الهوامش

١- بنيد يكتوفي، فيتا: شاعران مغموران أعجب بأولهما الروائي الروسي "تورجينيف"، وأغرم بثانيهما المفكر والكاتب المشهور ليف تولستوي، والإعجاب بهما دليل على نسبية الجودة الفنية. (المترجم).

٢- بنيد يكتوفي، فيتا: شاعران مغموران أعجب بأولهما الروائي الروسي "تورجينيف"، وأغرم بثانيهما المفكر والكاتب المشهور ليف تولستوي، والإعجاب بهما دليل على نسبية الجودة الفنية. (المترجم).

٣- نظر: ف. ب. زاريتسكي: الدلالة وبنية الشكل في فن القول – ملخص رسالة دكتوراه – ١٩٦٦.

٤- يشبه هذا ما دعاه ت. س. إليوت الإحساس بالماضي the consciousness of the past وبه – عن طريق إليوت – تأثر بعض شعرائنا المعاصرين، ومنهم بدر السياب وصلاح عبدالصبور. (المترجم).

بعض النتائج

إن البنية الشعرية تمثل آلية فنية شديدة المرونة والتعقيد معًا، وإمكاناتها المتنوعة في حمل المعلومة ونقلها تبلغ من التكثيف والاكتمال حدًّا لا يمكن أن يقارن به في هذا المقام أي إبداع آخر تصنعه يد الإنسان.

وكما رأينا، فإن البنية الشعرية تتوزع إلى عديد من العناصر التنظيمية الجزئية، وحمل المعلومة لا يتسنى إلا على حسب التنوع الناجم عن الاختلاف بين البنى التحتية، ثم لا يتسنى – أيضًا – إلا بحكم أن كل بنية من هذه البنى التحتية لا تؤثر آليًّا، ولكنها تتوزع بدورها إلى ضربين – على الأقل – من ضروب البنية العميقة، وعلى مستوى أدنى من مستويات العمل، وهذه البنيات العميقة تتقاطع خلال النص، ناقصة عنه ثوب الآلية، دافعة إليه ببعض عناصر العفوية، وبما أن "العفوي" بالنسبة إلى إحدى البنيات العميقة يتبدى باعتباره نظاميًّا بالنسبة إلى بنية أخرى فإن من الممكن أن ينظر إليه من حيث هو "متوقع" و "لا متوقع" في ذات الوقت، الأمر الذي يبدع – عمليًّا – إمكانات معلوماتية غير محدودة.

في الوقت نفسه يعتبر العالم الشعري نموذجا (model) للعالم الواقعي، ولكن علاقته به هي غالبًا علاقة ذات طبيعة معقدة، فالنص الشعري آلية جدلية عميقة ذات قوة طاغية للبحث عن الحقيقة، وتأويل العالم المحيط ومحاولة التغلغل إلى داخله.

ما العلاقة – إذن – بين اللغة الشعرية ولغة الحياة اليومية؟ في بداية العشرينيات من هذا القرن تحدث منظرو المدرسة الشكلية عن الصراع بين الطريقة واللغة، وعن المقاومة التي تبديها المادة اللغوية التي تشكل جوهر ومقدار التأثير الجمالي على سواء، وفي مقابل هذا شهدت نهاية العشرينيات وبداية الثلاثينات بروز نظرية المطابقة الكاملة بين لغة الحديث ولغة الشعر، ومنطقية ميلاد الشعر من داخل ملفوظ البيئة،

وفضلًا عن ذلك انتعش من جديد ذلك الشعار الذي رفعه منظرو الأدب الفرنسيون في أواخر القرن التاسع عشر من أن الشعر ليس إلا أسلوبًا حكائيًا للكلام العادي. ومع هذا فإن آراء منظري العشرينيات من هذا القرن قد عانت كثيرًا من أحادية النظرة، رغم أنهم أولوا اهتمامًا للمنظور الواقعي في علاقة الشعر باللغة، أما فيما عدا ذلك فإنهم وقد اتكأوا في تجربتهم الشعرية على الشعرية الروسية في القرن العشرين راحوا – عمليًا – يعممون ما ستنتجوه من تقنيات جديدة.

إن الهدف من الشعر لا ينحصر – بالطبع – في طرائفه، بل يمتد إلى معرفة الإنسان العالم، وبالعلاقات بين الناس، وبنفسه، وقدرته على بناء شخصيته في غمار عملية المعرفة والتواصل الاجتماعي، أي أن الهدف من الشعر يتفق – في التحليل الأخير – مع الهدف من الثقافة بعامة. غير أن الشعر لا يمكنه تحقيق ذلك الهدف إلا بوسائله الخاصة، والوعي بهذا لا يمكن أن يتسنى إذا غفلنا عن آلية هذه الخصوصية، أي عن البنية الداخلية للشعر، وهي آلية يصبح أمر اكتشافها أكثر سهولة حين تنخرط في صراع مع التلقائية اللغوية، وإن كان منبع التأثير الفني لا يقتصر، كما لعلنا لاحظنا، على الانحراف عن القواعد العملية للغة، بل يتجاوز ذلك إلى مقاربتها، ففي ظل التلقائية اللغوية، وفي ظل تلك القواعد البنائية التي لا تحظى على مستوى اللغة العملية بأية خيارات، نرى الشعر يتمتع بالحرية.

إن هذه الحرية تتجلى – بداية – في بنيات النص، وهي بنى غير ممكنة في لغة الواقع، أو هي غير مستعملة، ومن الممكن أن يقترب الشعر – بعد تلك البداية – من قواعد اللغة العادية حتى يتطابق معها تمامًا، ولكن، بما أن هذا التطابق لا يمثل ناتجًا لعملية التلقائية اللغوية بقدر ما هو نتيجة لانتقاء واحد من مجموعة إمكانات، فإنه يغدو حاملًا لرسالة فنية.

إن في صميم اللغة ذاتها رصيدًا من المعاني، فعلى مستوى النطق يوجد ضرب من الترادف الحقيقي، وعلى المستويات الأخرى توجد الصيغ المتوازية، وكلاهما يتيح إمكانية الاختيار، وينبجس منه العديد من الدلالات الأسلوبية، أما البنية الشعرية

فحقيقتها تكمن في أنها إذ تستعمل – عن عمد – وحدات غير مترادفة، وغير متكافئة القيمة، فإنها تستعملها كما لو كانت مترادفة ومتكافئة القيمة، وبهذه الكيفية فإن أي طابع تصطبغ به العلاقة بين نظام اللغة الشعرية ونظام اللغة العادية، سواء بالتطابق البالغ أو الاختلاف المتناهي، إنما هو حالات خاصة، والمهم أن تلك العلاقة بين النظامين ليست تلقائية أو أحادية الدلالة، وبالتالي فهي علاقة يمكن أن تضحي محملة بالمعاني.

وباستثناء اللغة الطبيعية، فإن الإنسان العادي يمتلك ما لا يقل عن نظامين نموذجيين يحظيان بنشاط كامل في تشكيل وعيه، وهما نظامان شديدا القوة، وإن كانا عفويين، ومن ثم غير ملحوظين بالنسبة إليه، أما أحدهما فنظام "الفكر الصحيح"، أو الوعي المعيشي اليومي، وأما الآخر فالنظرة الكونية إلى لوحة الوجود بأسره.

أما الفن فهو ينفث الحرية في آلية تلك الأكوان، ويهز أحادية المعنى فيما يسود تلك الأكوان من علاقات، مرحبًا بذلك آفاق المعرفة، فحينما يخبرنا "جوجول" أن أنف "المستخدم" قد "قر" فإنه بذلك ينحرف عن نظام العلاقات العادي، نعني عن شبكة الصلات بين التصورات البصرية (أنف بحجم الإنسان!!) بيد أن هذا الانحراف بالذات هو الذي يجعل من هذه العلاقات موضوعا للمعرفة.

أما بعد "جوجول" فقد أقبلت فترة التخلي عن "الفانتازيا" وأصبح الكتاب يصورون العالم كما تدركه تجربة الحياة اليومية المعيشية بكل نثريتها، غير أن هذا بدوره كان انتقاءً واعيًا لنمط معين من التصوير وسط إمكانات اختيار أخرى، أي إن مراعاة قواعد المحاكاة الصادقة للواقع كانت في هذه الحالة ذات رسالة إعلامية، تمامًا كما كان الانحراف من قبل، ولعل هذا الحقل من حقول الإدراك الإنساني قد غدا الآن مجالًا معرفيًّا يتمتع بالحرية والوعي، وإن كانت آفاق بناء الرؤية الشعرية مازالت مشوبة بالعموم، على الرغم من تلك الفرضية القائلة بأن كلًّا من الشعر والنثر يتحتم تناوله من منظوره الخاص به.

مراجع المؤلف

أ- مراجع أصلية:

١- -أسييف. هـ : الشعر ضرورة – لماذا؟ ولمن؟ – موسكو ١٩٦١ م

٢- -أوسبينسكي. ب. أ: قضية الأسلوب من المنظور الدلالي – تارتو ١٩٦٩ م

٣- أوسبينسكي ولوتمان. ي: الاصطلاحية في الفن – دائرة المعارف الفلسفية – المجلد الخامس – موسكو ١٩٧٠.

٤- إيفانوف: إيقاع قصيدة مايا كوفسكي – وارسو ١٩٦٦ م.

٥- باختين. م: قضية الشعرية عند دستويفسكي – موسكو ١٩٦٣ م

٦- بلوتسكي، سيمون: الأعمال المختارة – موسكو، لينجراد ١٩٥٣ م.

٧- بلينسكي. ف. ج: الأعمال الكاملة – موسكو ١٩٥٥م

٨- بوخشتاب. ب. ي: عن بنية الشعر الروسي الكلاسيكي – دراسات في الأنظمة السيميولوجية – جامعة تارتوس ١٩٦٩م.

٩- بوشكين. ا. س: الأعمال الكاملة – موسكو

١٠- بيلي، أندريه: جدلية الإيقاع – موسكو ١٩٢٩ م

١١- تارا نوفسكي. ك: الإيقاع المزدوج – بيوجراد ١٩٥٣ م.

١٢- تولستوي. ل. ن: الأعمال الكاملة – موسكو ١٩٥٣ م.

١٣- توماشيفسكي. ب. ف: الشعر واللغة – موسكو ١٩٥٨ م.

١٤- توماشيفسكي. ب. ف: الأسلوبية والعروض – لييننجراد ١٩٥٩ م.

١٥- توماشيفسكي. ب. ف: العروض الروسي – براج ١٩٢٣ م.

١٦- توماشيفسكي. ب. ف.: عن الشعر – لييننجراد ١٩٢٩ م.

١٧- تيموفييف. ل. ا.: قضايا الشعر – موسكو ١٩٣١.

١٨- تينيانوف. ي.: قضية لغة الشعر – لينجراد ١٩٢٤ م.

١٩- جاسباروف. م. ل.: الشعر النبري في بواكير مايا كوفسكي – جامعة تارتوف ١٩٦٧ م.

٢٠- جاكوبسون. ر.: شعرية القواعد وقواعد الشعر – في كتاب.. "فن الشعر" – وارسو ١٩٦١ م.

٢١- جانشاروف. إ. أ.: الأعمال المختارة – دار نشر الدولة – موسكو

٢٢- جيرمونسكي. ف. م.: القافية – تاريخها ونظريتها – براج ١٩٣٢ م.

٢٣- جيرمونسكي. ف. م.: مدخل إلى علم الوزن – نظرية الشعر – لينجراد ١٩٢٥ م.

٢٤- خارجايف، ف. ترينين.: ثقافة مايكوفسكي الشعرية – موسكو ١٩٧٠ م.

٢٥- شنجلي. ج.: تقنية الشعر – موسكو ١٩٦٠ م.

٢٦- لوتمان. ي. م.: بنية النص الأدبي – موسكو – دار الفن ١٩٧٠.

٢٧- لوتمان. ي. م.: ملاحظات حول قضية الباروك في الأدب الروسي – ١٩٦٨.

٢٨- ليتز، أوستر: التوازي – فن الشعر – موسكو ١٩٦١ م.

٢٩- ميننيدال بيدال، رامون: الأعمال المختارة – موسكو ١٩٦١ م.

٣٠- يناكيف. م.: الشعر البلغاري – صوفيا ١٩٦٠ م.

ب- مراجع وسيطة (بلغات أخرى).

1- American contributions to the fifth International Congress of Slavists, sofie, 1963.

2- Bojtay Endre

L'ecole intigraliste polonise. Acta Literaria Academiae Scientiarum Hungaricae, X11. 1970

3- Czerny, Zygmont.

Le Vers Francais et son art structural "poetics" Warszawa. 1961.

4- Fonagy, Ivan,

Information sgehalt Von Wort und Laut in der Dichtung. "poetics".

Warszawam 1961

5- Hrabak, Josef,
Remarque sur les correlations intre le vers et la prose.
Warszawa, 1960
6- Hrabak'J.
Uvod do teorie verse, praha 1958.
7- Kride. M.
Wstep do badan nad dzielom literackim, Wilno, 1936
8- Quiraud, Pierre,
Problems et methods de la statistique linguistique,paris, 1960.
9- Strauss, Claude, L.
Anthropologie Structurale, plon, 1958.
10- Unbegaun, B.
La Versification rosse, Paris, 1958.

الفهرس